

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

RITMO, MOTRICIDADE, EXPRESSÃO: O TEMPO VIVIDO NA MÚSICA

Alberto Andrés Heller

CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC**

LINHA DE PESQUISA: EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO

**ORIENTADOR: PROF. DR. ARI PAULO JANTSCH
CO-ORIENTADOR: PROF. DR. MARCOS JOSÉ MÜLLER**

ÍNDICE

Introdução	06
------------------	----

Parte I – Fenomenologia da experiência musical

Capítulo 1	
Do objeto musical	09
Capítulo 2	
Ritmo e metro: espacialização da experiência musical	17
Capítulo 3	
Ritmo e motricidade	38
Capítulo 4	
Motricidade e expressão	51
Capítulo 5	
Expressão e temporalidade	65

Parte II – Crítica fenomenológica da experiência de educação musical

Capítulo 6	
Desconstrução da representação do corpo-próprio na educação musical – A questão da técnica	86
Capítulo 7	
A percepção do corpo-próprio e a redescoberta do tempo vivido – A questão do ritmo	113
Capítulo 8	
A compreensão do tempo vivido e a expressão musical – A questão da interpretação	136
Conclusão	164
Bibliografia	167

RESUMO / RESUMEN / ZUSAMMENFASSUNG

A presente dissertação examina criticamente alguns dos fundamentos da ação musical, especialmente no que se refere à técnica, ao corpo e à expressão, bem como à sua interligação. Através do método fenomenológico e de alguns de seus principais conceitos (como os de intencionalidade, corpo-próprio, esquema corporal, expressão e tempo vivido) pretende-se tentar compreender a essência da experiência artística. Acredita-se, a partir de tal compreensão, tornar possível ultrapassar a mentalidade de reprodução comumente encontrada não apenas na educação musical como na educação de uma forma geral.

La presente disertación analiza criticamente algunos de los fundamentos de la acción musical, especialmente en lo que se refiere a la técnica, al cuerpo y a la expresión, así como a su interligación. Através del método fenomenológico y de algunos de sus principales conceptos (como los de intencionalidad, cuerpo-próprio, esquema corporal, expresión y tiempo vivido) se pretende tratar de comprender la esencia de la experiencia artística. Se piensa, a partir de tal comprensión, tornar posible ultrapasar la mentalidad de reproducción normalmente encontrada no solamente en la educación musical como también en la educación de una forma general.

Der folgender Text analysiert en kritischer Art einige der Fundamente des musikalischen Aktes, besonders was die Technik, der Körper und den Ausdruck betrifft, so wie die Verbindung zwischen diese Elemente. Durch die fenomenologische Methode und einige ihren wichtigsten Konzepte (wie die Intentionalität, den eigenen Körper, den Ausdruck und die gelebte Zeit) will man versuchen die Essenz des künstlerischen Erlebnisses zu verstehen. Dieses Verstehen soll das Überwinden der Reproduktionsmentalität (die wir nicht nur in der musikalischen sondern auch in der allgemeinen Erziehung finden) ermöglichen.

Palavras-chave: Fenomenologia; educação; música; expressão; arte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Prof. Dr. Ari Paulo Jantsch, não apenas pela orientação do trabalho, mas principalmente pela aceitação do projeto desta dissertação no programa do curso - um projeto inicialmente de difícil 'adaptação', dado seu caráter interdisciplinar.

Agradeço enormemente ao meu co-orientador, Prof. Dr. Marcos José Müller, por suas valiosíssimas contribuições ao longo destes dois anos de convívio, que resultaram, mais que numa dissertação de mestrado, numa experiência de vida. Erros ou falhas de interpretação no que diz respeito à fenomenologia neste trabalho devem ser inteiramente computados ao autor da dissertação, não à sua brilhante orientação.

Agradeço ao Prof. Dr. Lucídio Bianchetti, sempre fonte de inspiração e entusiasmo, que esteve presente, de corpo e alma, ao longo de todo o percurso.

Agradeço, enfim, a todos os que compartilharam destes meses, meses que passaram, infelizmente, muito rápido, mas que abriram caminhos pelos quais continuaremos caminhando juntos.

Haverá um ano em que haverá um mês em que haverá uma semana
em que haverá um dia em que haverá uma hora
em que haverá um minuto em que haverá
um segundo
e dentro do segundo
haverá o não-tempo sagrado
da morte transfigurada.

Clarice Lispector

Wer den Ernst einer Melodie empfindet, was nimmt der wahr? – Nichts, was sich
durch Wiedergabe des Gehörten mitteilen liesse.¹

Wittgenstein

¹ “Quem sente a seriedade de uma melodia, que percebe ele? – Nada que se deixasse
compartilhar através da reprodução do que se ouviu”. (WITTGENSTEIN, 1990, p.546)

INTRODUÇÃO

Após mais de quinze anos atuando na área de educação e pedagogia musical no Brasil e na Alemanha, foi impossível deixar de constatar entre os estudantes das escolas de música (tanto nas de nível fundamental e médio quanto nas de nível superior) e mesmo entre os músicos profissionais, uma certa ‘crise’, crise observável em vários níveis, desde o humano até o artístico.

Para compreender essa situação é conveniente lembrar que o estudo acadêmico e formal da música é historicamente bastante novo – até o século XIX a música era ou transmitida de pais para filhos ou então dada apenas a determinadas pessoas, geralmente nas igrejas e nos palácios. O livre acesso da população a ela, bem como a instituição de cursos universitários para sua profissionalização, são pois fatos extremamente recentes.

Mesmo com uma história tão recente, a pedagogia musical tem se desenvolvido de forma impressionantemente rápida. Resta-nos, porém, analisar criticamente em que sentido se deu tal desenvolvimento. O primeiro fato que nos deveria chamar a atenção é a ênfase atualmente dada à *reprodução* de obras de arte em detrimento da *produção*. Se até o século XIX a figura do instrumentista não se separava da figura do compositor, o mesmo não se dá hoje: com a especialização, separaram-se ambos. A figura do compositor foi idealizada e romantizada: tratava-se de um dom ‘divino’, que a pessoa ‘nasce com ele ou não’ (falácia que inibiu e inibe ainda milhares de alunos). Em função disso, as escolas centraram seus esforços não na criação, mas no aprendizado da recriação ao instrumento (faz-se aulas hoje ‘de piano’, ‘de violão’, e com isso subentende-se que se estudará o repertório ‘para piano’, o repertório ‘para violão’).

Aprende-se nas escolas de música a interpretar as obras de Bach, Beethoven, Chopin e todos os outros compositores consagrados pela tradição

musical. A princípio isso não apresenta problema algum – é fundamental conhecer as obras maravilhosas que esses autores produziram. O problema é que não se ensina a fazer o que eles fizeram – *criar*, apenas se ensina a reproduzir o que eles fizeram. É como se nas escolas se ensinasse a ler mas não a escrever.

Isso não significa que se pretenda que todos os estudantes de música se tornem compositores – assim como não se pretende que quem aprende a escrever se transforme necessariamente num grande escritor – o que não nos isenta obviamente da necessidade de aprender a expressar-nos por meio da escrita.

Os primeiros tratados musicais com fins didáticos datam do século XVIII, como é o caso do famoso tratado de Carl Philipp Emanuel Bach (filho de Johann Sebastian Bach), *Ensaio sobre a verdadeira arte de se tocar instrumentos de teclado* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*), de 1753. Os tratados, desde então, foram se especializando cada vez mais em tentar aprimorar a *técnica* do instrumentista. A maioria dos métodos de ensino instrumental se guiam pelo critério de ‘eficiência’: como aprender a tocar o instrumento ‘x’ ou ‘y’ melhor e mais rapidamente - como ironiza o compositor John Cage, *hoje podemos ir rapidamente de um canto ao outro do planeta; o que temos que nos perguntar porém é: queríamos afinal ter ido para lá?* (CAGE, 1985, p.12). A facilidade dos meios nos fez esquecer ou confundir os fins, sobre os quais precisamos sempre voltar a discutir.

A diferenciação entre um “criar” e um “tocar” deve ser transposta: não há tocar sem criação, nem criação sem tocar. É preciso voltar aos fundamentos do fazer em música e resgatar o que é o artístico da expressão musical. Nesse sentido, estaremos discutindo não a música ‘em si’, mas as *formas*, os *modos* como nos relacionamos com ela. Há uma essência no fazer musical que não é propriamente um ‘produzir’, mas um ‘deixar aparecer’. Essa diferença está implícita nos diferentes sentidos da técnica, um dos principais conceitos a serem aqui tratados (no conceito vulgar de técnica imperam as leis da causalidade:

através da técnica meu intelecto controla o corpo para que este produza uma obra, finalidade da ação. Como pretendemos demonstrar, a experiência do fenômeno expressivo não se dá de forma alguma assim).

Para melhor compreender a expressão musical, veremos as relações que se estabelecem entre *corpo* (falaremos em motricidade, compreendendo o corpo como movimento), *ritmo* (compreensão corporal das relações espaço-temporais-expressivas), *expressão*, *tempo* e *consciência*.

Em função da natureza da pesquisa, o referencial teórico que utilizaremos será a *fenomenologia*, especialmente através de seus principais autores: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty (principalmente Merleau-Ponty, cujas pesquisas sobre a percepção são particularmente importantes para nossos fins). Guiando-nos por meio de alguns conceitos da fenomenologia como os de intencionalidade, corpo-próprio, esquema corporal, expressão e tempo vivido (citando apenas alguns exemplos) esperamos poder chegar aos fundamentos da ação musical.

Isso não quer dizer, porém, que este trabalho se pretenda filosófico. Se dialoga com a filosofia, é apenas para melhor compreender seu objeto de estudo.

Apesar desta dissertação ser uma pesquisa direcionada primeiramente a musicistas (intérpretes, educadores, alunos de música), torna-se de interesse geral uma vez que discute os fundamentos da ação humana.

Parte I – Fenomenologia da experiência musical

Capítulo 1

Do objeto musical

Situação corriqueira numa aula de música: o aluno toca uma determinada obra e o professor o censura, alegando que este não a ‘compreendeu’. Nos perguntamos: o que é este *compreender*? O que se compreende da música, quando dizemos que a compreendemos?

Com estas perguntas nos situamos na questão da definição do objeto sonoro, questão ampla e delicada que nos leva a perguntas importantes da estética musical, como por exemplo: sob quais critérios uma seqüência sonora passa a receber o estatuto de *música*? O que qualifica um som como *artístico*? Trata-se de questões já muito discutidas, que não pretendemos abordar aqui (a não ser indiretamente).

Constatemos, antes de mais nada, que qualquer som é, em si, o que ele é. Nem mais, nem menos. O som da água corrente de um riacho não é triste nem alegre: apenas é. Mas nossa cultura outorgou a esse som uma série de *significados* que nos remete a determinados padrões emocionais, e qualquer som que se lhe assemelhe pode também nos remeter, mesmo que inconscientemente, a esses mesmos padrões.

Trata-se, portanto, de uma dificuldade considerar o som simplesmente ‘em si mesmo’ dentro de um certo contexto cultural. Segundo John Cage, grande revolucionário da música, tal contexto teria afetado nossa percepção ‘real’ do som, de forma que, dentro do sistema criado (referindo-se aqui à música ocidental), um

som deixara de ser um som para se tornar uma ‘idéia’. Em seu estilo sempre mordaz e irônico, afirma que

se um som tiver a desgraça de não ter um símbolo ou se ele parecer complexo demais, é ejetado do sistema: é um ruído ou não-musical. Os sons privilegiados que se salvam são arranjos em modos e escalas ou, hoje, em séries² e se inicia um processo abstrato chamado composição. Isto é, um compositor usa os sons para expressar uma idéia ou um sentimento ou uma integração de ambos. No caso de uma idéia musical, dizem que os sons em si já não são importantes; o que conta é a relação entre eles. Na verdade essas relações são bem simples: um cânon é como brincar de pegador. A fuga é um brinquedo mais complicado; mas pode ser quebrada por um único som: digamos, de uma sirene de bombeiro, ou de um apito de um barco que passa. O máximo que qualquer idéia musical consegue é mostrar quão inteligente foi o compositor que a teve; e o modo mais fácil de descobrir o que era a idéia musical é você se colocar num tal estado de confusão que você passe a pensar que um som não é algo para se ouvir, mas sim, algo para se olhar (CAGE, 1985, p.97).

Cage critica, e com toda a razão, a ‘intelectualização’ da experiência musical, e conclama, principalmente em outros textos, que a arte volte ao que lhe é próprio, ‘à vida’, e que voltemos a perceber os sons ‘como eles são’, destituindo-os de seus significados culturalmente agregados (o que é mais difícil do que se possa imaginar).

De toda sorte, ao falarmos em ‘compreender’ uma música ou uma seqüência sonora não podemos pensar em termos de “dó maior significa alegria, ré menor significa tristeza, etc” (o que não significa, é claro, que não possam ser “acrescentados” a essa nota dó outros fatores que, com eles sim, possamos falar numa alegria e numa tristeza). É preciso, pois, distinguir o que é o em-si sonoro do que é atributo – ou, usando a terminologia de Saussure, distinguir no signo sonoro o *significante* do *significado*. Conforme Jakobson,

desde a Antigüidade, essa conexão constituiu, para a ciência da linguagem, um eterno problema. O total esquecimento em que, entretanto, o haviam deixado os lingüistas do passado recente, pode ser ilustrado pelos freqüentes louvores dirigidos à pretensa novidade da interpretação que Ferdinand de Saussure fez do signo, particularmente do signo verbal, como unidade indissolúvel de dois constituintes – o *significante* e o *significado* -, quando essa concepção, como

² Cage refere-se à música serial e ao dodecafonismo, sistemas criados no início do século XX por Arnold Schönberg (durante certo período professor de Cage).

também a terminologia na qual se exprimia, fôra inteiramente retomada da teoria dos estóicos, a qual data de mil e duzentos anos atrás. Essa doutrina considerava o signo (*sêmeion*) como uma entidade constituída pela relação entre o significante (*sêmainon*) e o significado (*sêmainomenon*). O primeiro era definido como “sensível” (*aisthêton*) e o segundo como “inteligível” (*noêton*), ou então, para utilizar um conceito mais familiar aos lingüistas, “traduzível”. Além disso, a referência aparecia claramente distinguida da significação pelo termo *tynkhanon* (JAKOBSON, 1995, p.98).

Uma distinção entre o ‘sensível’ e o ‘inteligível’ não é, portanto, nem nova, nem restrita ao signo verbal. Ao utilizar, porém, tal nomenclatura no âmbito musical (e isso já se tornou comum), estamos tratando a música como *linguagem*. O que nos autoriza a isso? Fala-se em linguagem corporal, linguagem das cores, linguagem dos sinais etc. Em seu sentido mais amplo, a linguagem poderia ser vista como uma forma de comunicação – e isso, sem dúvida, a música o faz, independentemente de seu grau de sistematização e de estruturação.

Os significados atribuídos dentro dessa estruturação variam, claro, conforme a cultura - dificilmente um aborígene australiano ouviria na *Nona Sinfonia* uma ode à humanidade -, o que nos remeteria à velha discussão sobre a música enquanto ‘linguagem universal’.

De qualquer forma, é preciso lembrar que *linguagem* não é o mesmo que *língua*; é preciso distinguir entre as relações intrínsecas dos significantes (no caso, a produção musical em si) e as possíveis associações a um sistema de referências. Da mesma forma, é preciso distinguir a significação intrínseca de uma seqüência musical da reflexão que ela possa vir a provocar (podemos, por exemplo, refletir sobre os efeitos que a música produz em nós e formular verbalmente o que eles nos evocam: por exemplo, uma paisagem, uma atmosfera, uma imagem, um sentimento).

Tal verbalização é, porém, secundária ao momento da percepção - o que não quer dizer que não seja necessária numa posterior análise dessas percepções. Ela é o que chamamos de uma *representação*. É fundamental para a nossa discussão que se distinga a *percepção original* da *percepção representada*.

Mesmo concordando quanto ao caráter pessoal, cultural e histórico da comunicação, podemos nos perguntar o *porquê* da associação de um sentimento ou de uma imagem a uma dada forma musical. Poderíamos nos contentar com a explicação de que há séculos temas tristes são tratados, no sistema tonal³, preferencialmente no modo menor, e que por isso tendemos a associar o modo menor à tristeza. Mas mesmo no sistema tonal (tão codificado que já quase o poderíamos tratar como a uma língua) os mesmos acordes assumem inúmeras conotações e nuances diferenciadas, gerando uma complexidade que contradiz o aparente simplismo da explicação anterior, complexidade essa que se acentua ao tomarmos outros sistemas como referência, como a música atonal, a serial ou a música eletrônica.

Seja como for, a música *comunica*. Comunica *o quê*? A abertura do signo musical é plena: à imagem acústica *não corresponde* um significado determinado. Alguém poderia neste momento intervir e argumentar: mas geralmente *há* um ‘conteúdo’ a ser transmitida pelo músico: se ele toca uma sonata de Mozart, reconheço os momentos afetuosos, os momentos trágicos, os momentos patéticos, e numa conversa com o intérprete descubro que ele quis passar exatamente esses sentimentos, ou seja: houve uma ‘mensagem’, e ela foi ‘compreendida’.

Correto. Realmente, um bom intérprete deve ter clareza em suas intenções musicais, através das quais exprime sua interpretação da obra. Porém, o que foi comunicado (no exemplo usado, a afetuosidade, a tragédia, o patético) estava nos sons em si ou na *intenção* do intérprete?

³ A tonalidade é um princípio de estruturação musical que relaciona os signos musicais com um centro de convergência denominado tônica – trata-se de um sistema eminentemente ocidental, baseado na hierarquia entre os sons de uma escala e de uma tonalidade (a partir da renascença, privilegiam-se na música ocidental as tonalidades maiores e menores).

Vejamos. O compositor faz na partitura diversas anotações através das quais ele mostra ao intérprete como ele pensa e como ele deseja que aquela música seja interpretada. Essas anotações podem eventualmente ser mal “compreendidas” ou mal “interpretadas”. Se a questão de uma tal incompreensão da escrita musical residisse meramente na não obediência às determinações do compositor, poderíamos supor que um computador faria uma interpretação perfeita da obra, já que executaria exatamente o que está na partitura. Comparemos por um momento um computador de última geração, servido dos mais modernos e completos *softwares* de música, a um músico.

Fizemos a experiência (experiência informal e sem nenhum rigor científico, constando aqui, portanto, apenas a título de ilustração) de submeter uma platéia à audição de várias músicas tocadas ora por um computador, ora por um músico, sendo que a platéia não tinha acesso visual à fonte sonora. Obviamente sabiam quando era um e quando era o outro devido à diferença de timbre. Mas a nossa pergunta à platéia foi: *o que vocês sentiram?* Sem exceção, a música no computador foi percebida como qualitativamente inferior à música feita pelo homem – fria, impessoal, sem graça, chata, mecânica, sem emoção, quadrada foram apenas alguns dos termos usados para definir a música computadorizada. Segundo os relatos, as pessoas não se sentiram *tocadas* pela música vinda da máquina; reconheceram as obras, mas não houve uma *vivência* da experiência musical, ocorrendo o contrário com a execução humana.

Colocando a questão sob outro ângulo: podemos dizer que a última sonata de Beethoven, a *Sonata para piano Opus 111*, é uma grande obra de arte; mas, executada por um computador, continua sendo uma grande obra de arte? Obviamente reconheceremos a obra e diremos: esta é a *Sonata Opus 111* de Beethoven, que é uma grande obra de arte. Mas provavelmente não estaremos *vivenciando* essa grandeza através do computador. Ao afirmar isso não estamos condenando a tecnologia – ao contrário: que bom que ela existe! O que nos interessa aqui é buscar *a essência* do objeto sonoro, que, acreditamos, não se

encontra nas notas em si - motivo pelo qual um computador pode decodificar perfeitamente uma partitura mas que, ao ouvirmos, nos dá a nítida impressão de que *falta algo*, algo essencial. Insistamos portanto: o que é esse algo?

Se olharmos do ponto de vista da precisão técnica e da fidelidade ao texto, o computador é perfeito, respeitando absolutamente cada valor e tocando cada nota exatamente no momento certo. E mesmo assim não nos convence musicalmente. Não nos comunica o que gostaríamos que tivesse comunicado.

Poderíamos perguntar: mas como não comunicou o que deveria ser comunicado, se a música foi corretamente executada, nota por nota, e a obra foi perfeitamente reconhecida?

De onde deduzimos que à comunicação artística se sobrepõe outros tipos de comunicação e informação que não constam da partitura musical, mas que são tão importantes quanto as notas ou talvez mesmo mais (poderíamos, nesse sentido, fazer uma analogia à prática psicoterapêutica, na qual a informação relevante não está necessariamente no que o paciente diz, mas muito mais no *como* diz, ou ainda: no que não diz).

A própria palavra *interpretação* nos ilumina esse fato: *inter petras* – entre as pedras. É na expressividade humana do gesto que une as notas que reside o artístico da música: na abertura entre as notas, que se preenche em ato. É esse ato que assegura a vivência e a espontaneidade do fazer musical.

Quando falamos em música falamos em arte, e quando falamos em arte falamos em *criação*. A criatividade é vulgarmente compreendida como inventar coisas novas – em música, o compositor é considerado o representante por excelência da capacidade criativa. Mas ser criativo não significa que todos devamos tornar-nos compositores nem escritores nem inventores. Trata-se simplesmente de uma *forma* de lidar com as coisas e consigo mesmo. Não se

trata de produzir arte, mas de *ser* artístico. É uma ação, não um produto. E é sobre essa ação que pretendemos discutir neste trabalho.

Começamos perguntando pelo objeto sonoro. O objeto sonoro é, obviamente, o som. Seu estudo seria, conseqüentemente, a acústica. Porém, para que esse som adquira um *sentido* (um sentido para mim, para o outro, um sentido até mesmo em relação aos outros sons), deve ter uma *intenção*, intenção expressa no *para...*

Interessa-nos aqui esse som *para a consciência*: como ambos se envolvem. É por isso que não faremos esta discussão a partir da estética, nem da acústica, nem da história, nem da psicologia, mas a partir de uma *fenomenologia da experiência musical*. Queremos compreender o objeto sonoro *na experiência* que dele temos. Como percebo o som? Através do pensamento? Através de uma representação intelectual? Através do meu corpo?

Uma vez que o próprio som é decorrente do *ritmo* (o som é produzido por vibrações e frequências) e que só posso percebê-lo porque tenho um *corpo*, começaremos nossa discussão tratando, nos próximos capítulos, exatamente desses dois elementos, bem como de suas relações com o fenômeno sonoro.

Parte I – Fenomenologia da experiência musical

Capítulo 2

Ritmo e metro: espacialização da experiência musical

Provavelmente seja o termo *Ritmo* um dos mais incompreendidos no âmbito musical. Costuma ser entendido como uma espécie de *pulsção*, ou seja, como uma ordenação da música em batidas – ou pulsos - periódicos e regulares (o que caracteriza, na verdade, a *divisão métrica*). Neste capítulo, examinaremos mais detalhadamente essa diferença, bem como suas implicações, muito mais sérias e profundas do que possa parecer num primeiro momento. Vejamos primeiramente algumas definições de ritmo no *Novo Dicionário Aurélio* da língua portuguesa:

ritmo . [Do gr. *rhythμός*, 'movimento regado e medido', pelo lat. *rhythmu*.] S. m.
1. Movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos: o ritmo das ondas, da respiração, da oscilação de um pêndulo, do galope de um cavalo. 2. No curso de qualquer processo, variação que ocorre periodicamente de forma regular: o ritmo das marés, das fases da Lua, do ciclo menstrual. 3. Sucessão de movimentos ou situações que, embora não se processem com regularidade absoluta, constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo: o ritmo de um trabalho. 4. Nas artes, na literatura, no cinema, etc., a disposição ou o desenvolvimento harmonioso, no espaço e/ou no tempo, de elementos expressivos e estéticos, com alternância de valores de diferente intensidade: o ritmo de uma escultura, de uma peça de teatro. 5. Arte Poét. Num verso ou num poema, a distribuição de sons de modo que estes se repitam a intervalos regulares, ou a espaços sensíveis quanto à duração e à acentuação. 6. Mús. Agrupamento de valores de tempo combinados de maneira que marquem com regularidade uma sucessão de sons fortes e fracos, de maior ou menor duração, conferindo a cada trecho características especiais. 7. Mús. A marcação de tempo própria de cada forma musical: ritmo de marcha, de valsa, de samba. 8. Mús. O conjunto de instrumentos de percussão e outros similares que marcam o ritmo (6) na música popular; bateria. 9. Bras. O conjunto de ritmistas [v. *ritmista* (1 e 2)]. Ritmo circadiano. Biol. 1. Ritmo espontâneo, próprio de cada espécie animal ou vegetal, a partir de certa fase evolutiva, observado em condições ambientais constantes, mas não influenciável por iluminação, e que se manifesta de acordo com o momento do dia, por variações periódicas das funções biológicas (respiração, circulação, digestão, secreções endócrinas, etc.); pode ser observado até mesmo em nível celular. Ritmo de galope. Card. 1. Desdobramento da primeira bulha cardíaca, de modo que, pela ausculta, se ouvem três ruídos cardíacos, separados por

pausas; ruído de galope. Em ritmo de Brasília.

É preciso esclarecer primeiramente nessas definições *por que* à idéia original de ritmo enquanto movimento foram acrescentadas as idéias de *periodicidade* e de *regularidade*, bem como esclarecer de que forma e sob quais parâmetros esses termos devem ser compreendidos. O “movimento regrado e medido” do *rhythμός* pode facilmente induzir o leitor a uma concepção simétrica de tempo e de espaço, mas a possível mensurabilidade destes não implica nem numa regularidade em termos de igualdade nem numa regularidade em termos de simetria. Segundo Lorenzo Mammi,

ritmo é uma palavra grega que deriva de *reo*, “fluir”. No seu primeiro e mais amplo significado, o ritmo é portanto a maneira com que um evento flui no tempo. Não há nesse termo nenhuma referência necessária a regularidades periódicas ou a relações matemáticas entre intervalos. Todavia, o ritmo se torna mais interessante, para o pensamento grego de origem pitagórica ou platônica, na medida em que se descobre nele uma regularidade e uma proporção que o aproxime dos movimentos perpétuos. A teoria rítmica dos gregos será portanto um esforço contínuo para a regularização e a matematização das durações. (...) Os latinos absorveram a teoria musical grega numa fase já avançada de matematização, tanto que cometeram um erro de tradução revelador: interpretaram a palavra *rítmos* não como um derivado do verbo *reo*, “fluir”, mas como uma deformação do substantivo *arítmos*, “número”, e verteram no latim *numerus*. A consequência foi uma mudança de perspectiva: para os gregos, os valores numéricos eram algo que podia e devia ser extraído do fluir dos eventos, mas não era dado de antemão; para os latinos, ao contrário, são rítmicas apenas aquelas durações que já se apresentam como quantidades regulares, numéricas. Todos os movimentos irregulares ficam com isso fora do campo do conhecimento (MAMMI, 1994, p.46).

Esse fato é de fundamental importância para que possamos compreender a dificuldade existente em relação à compreensão do ritmo, termo geralmente usado muito mais em sua concepção de regularidade (*arítmos*) que de fluxo (*reo*). No caso da música, a simetria perfeita entre a duração dos pulsos é apenas aparente. Mesmo um elemento rítmico que se repita de forma aparentemente igual nunca é exatamente igual. Como já foi apontado por Heráclito (fragmento 91),

em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo, nem substância mortal tocar duas vezes na mesma condição; mas pela intensidade e rapidez da mudança dispersa e de novo reúne (ou melhor, nem mesmo de novo nem depois, mas ao mesmo tempo), compõe-se e desiste, aproxima-se e afasta-se (HERÁKLITO, 1978, p.88).

No caso da música, a ilusão de simetria é especialmente evidente na notação musical: escritos, todos os valores e durações são aparentemente iguais entre si: semibreves, mínimas, colcheias etc. Uma série de fatores intervêm, porém, durante a execução, diferenciando-os mesmo que imperceptivelmente.

Uma igualação na prática entre as durações musicais consideradas teoricamente como “iguais” não é nem possível nem mesmo desejável, pois as sutis diferenciações, conscientes ou inconscientes, desejadas ou involuntárias, são na verdade responsáveis por um incalculável valor informativo e expressivo. A simetria perfeita entre as durações musicais acarretaria em total redundância e conseqüente monotonia e empobrecimento do discurso musical. Todo discurso, seja ele oral ou musical, evita sistematicamente a repetição vazia de novas informações (a não ser nos raros casos onde precisamente a falta de novas informações é a informação desejada, ou onde a repetição tem uma função estética por si, como no caso da música minimalista – ouça-se Steve Reich, por exemplo).

E realmente, durante séculos a música ocidental foi regida pelos preceitos da retórica, da *ars bene loquendi*, tanto que falamos em *retórica musical* (o ponto de partida quase sempre é a retórica de Aristóteles, assim como de Cícero, Quintiliano, Boécio e outros). A retórica num discurso busca, entre outras coisas, meios para a obtenção de um bom equilíbrio entre informação e redundância – pois, assim como a falta de informações pode incorrer em monotonia, o excesso pode acarretar confusão.

A fim de garantir tal equilíbrio, Mattheson, em sua obra *Der vollkommene Capellmeister* (O exímio mestre de capela), de 1739, uma das principais fontes sobre retórica musical, expõe como componentes de um discurso o *inventio* (o conteúdo, as idéias), a *dispositio* ou *elaboratio* (a organização das idéias), a *decoratio* (a ornamentação do discurso) e a *pronuntiatio* ou *elocutio* (a execução, a interpretação do discurso). Em outras palavras, também se poderia dizer que

a retórica é um conjunto de desvios suscetíveis de autocorreção, isto é, que modificam o nível normal de redundância da língua, transgredindo regras, ou inventando outras novas. O desvio criado por um autor é percebido pelo leitor graças a uma marca, e em seguida reduzido graças à presença de um invariante. O conjunto dessas operações, tanto as que se desenvolvem no produtor como as que têm lugar no consumidor, produz um efeito estético específico, que pode ser chamado ethos e que é o verdadeiro objeto da comunicação artística (DUBOIS, 1974, p.126).

É na sutil diferenciação das durações e ênfases do discurso que encontramos a expressão artística em música. O *que* e o *como* da comunicação se combinam num grande complexo informativo, no qual o *como* assume uma função essencialmente expressiva e qualitativa (na verdade, o *que* e o *como* fundam-se mutuamente na expressão, como veremos).

Ao falarmos em ‘diferenciação das durações’ estamos nos referindo a *dilatações e contrações temporais*: a expressão requer no discurso diferenciações quantitativas - ora “mais”, ora “menos” tempo – e qualitativas. É nesse sentido que podemos falar num *caráter temporal* do discurso.

O desafio último, tanto da identidade estrutural da função narrativa quanto da exigência da verdade de toda obra narrativa, é o caráter temporal da experiência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou: o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (RICOEUR, 1994, p.57).

Repetimos: *a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal*. Ricoeur nos fala em *experiência* temporal; o tempo experienciado, o tempo *vivido* (expressão tão querida da fenomenologia). As variações temporais (qualitativas e quantitativas) da narrativa não são mero ornamento, mas fazem parte integrante do seu conteúdo.

Mas e quanto a esse tempo, que se vive: que tempo é esse? É o tempo do relógio, o tempo psicológico ou um terceiro tempo, algo como um tempo em si? Podemos dizer que a música se estende no tempo ou seria mais apropriado dizer

que, porque a música se estende, há tempo? Perguntas delicadas, que vêm entretendo há séculos filósofos e cientistas.

Começemos considerando a música *no* tempo – a música não deixa de ser uma narrativa, e, assim como esta, se estende no tempo. É por isso que podemos dizer que uma música dura sete minutos enquanto outra dura quarenta, sendo a primeira relativamente curta e a segunda relativamente longa, assim como se pode dizer o mesmo de um discurso ou de uma peça teatral ou mesmo de um filme. Nesses casos, há um tempo concreto de enunciação, um tempo mensurável - o tempo do relógio; o enunciador precisou de um tempo *x* para transmitir a mensagem e o observador/ouvinte precisou desse mesmo tempo para recebê-la.

O mesmo não se pode dizer do tempo psicológico, onde obviamente os sete minutos de uma peça não são igualmente “longos” para dois ou mais ouvintes/observadores: uns dirão que o tempo passou rápido, outros dirão que o tempo demorou a passar. Sobre isso a relatividade e a psicologia já nos deram numerosas análises.

A questão que nos interessa aqui não é simplesmente a constatação (óbvia) da relatividade da percepção temporal, mas sim *compreender como o fenômeno temporal e o fenômeno perceptivo se relacionam*. Ou ainda:

analisar o tempo não é tirar as conseqüências de uma concepção preestabelecida da subjetividade; é ter acesso, através do tempo, à sua estrutura concreta (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 550).

Ao tentarmos compreender o tempo na música, precisaremos distinguir entre dois termos: *ritmo* e *metro*, o metro enquanto medida “objetiva” e mensurável do tempo, o tempo ‘do relógio’ (*Kronos*), e o ritmo enquanto *movimento expressivo no espaço originando um tempo próprio*, comumente denominado “subjetivo”, mas que, cremos, é também objetivo, e não “psicológico”, sendo sua objetividade baseada, porém, em outro tempo que não o cronológico – um tempo ao qual poderíamos talvez chamar de *Aiôn*.

Nome próprio, Aiôn é, na mitologia grega, filho de Kronos e Filira. Enquanto nome comum, aiôn pode assumir dois sentidos: o primeiro é o de “tempo sem idade, eternidade”, que posteriormente se associou ao *aevum* latino; o segundo é o de “medula espinhal, substância vital, esperma, suor”. A entidade alegórica pode, segundo José Cavalcante de Souza em sua tradução do termo *tempo* nos fragmentos de Heráklito (1978, p.84), ser compreendida nos dois sentidos. Porém não nos interessa tentar “batizar” cada um desses tempos com algum nome, de forma que não nos utilizaremos de nenhuma espécie de contraposição entre Kronos e Aiôn, contraposição que envolveria o risco de uma simplificação perigosa. Mais útil, nos parece, é partir de nossas experiências cotidianas do tempo, talvez começando pelo tempo que nos é mais costumeiro: o tempo do relógio.

Que experienciamos nós do relógio sobre o tempo? O tempo é algo no qual um ponto-agora pode ser fixado, de tal forma que sempre há dois pontos temporais, um antes, outro depois. Nisso não estão distinguidos no tempo um ponto de agora do outro. Ele é enquanto agora o possível antes de um depois, enquanto depois o depois de um antes. (...) Medida nos dá o de-quando-até-quando. Um relógio mostra o tempo – agora são nove horas; trinta minutos desde que aquilo ocorreu. Em três horas será meio-dia. Porém o tempo agora, no qual olho para o relógio: o que é esse agora? (...) Disponho eu sobre o agora? Sou eu o agora? É qualquer outro o agora? Então seria o tempo eu mesmo, e qualquer outro seria o tempo. (...) Sou eu o tempo, ou apenas aquele que o diz? (HEIDEGGER, 1995, p.9).

Em todas essas perguntas aparece um “eu”: o tempo “para mim”. Como bem observou Merleau-Ponty, se a metáfora de Heráklito sobre o rio funcionou até hoje, foi porque sempre colocamos um observador à margem desse rio testemunhando seu curso. O tempo supõe uma *visão* sobre o tempo; ele ‘não é um processo real, nem uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar; ele nasce de minha *relação* com as coisas’ (MERLEAU-PONTY, 1994, pág.551).

A ‘sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar’ refere-se à percepção do tempo relacionada à mudança: sei que passou o tempo porque o sol não está mais no mesmo lugar; através do movimento e da mudança é que tenho a

percepção da passagem e, conseqüentemente, do tempo. Quando Aristóteles relacionou *tempo* com *movimento*, porém, não escreveu que o tempo *era* o movimento; ele escreveu que o tempo era uma das determinações essenciais do movimento, isto é, sua *medida*. Se o “mesmo movimento” acontece com durações diferentes, simplesmente ele não é mais o mesmo movimento (CASTORIADIS, 1992, p.268). Não pode ser o mesmo movimento, pois cada movimento envolve outra relação, outra temporalidade, outra *expressão*.

A expressão se dá no movimento – poderíamos talvez até dizer: ela é o movimento. Compreender o movimento é ter acesso às nossas relações espaciais, é compreender nossa vida como *espacialidade expressiva*. A própria vida, segundo Mário de Andrade,

se manifesta pelo movimento. O homem para compreender o movimento o organizou. O organizou de duas maneiras: uma abstrata consciente a que a gente dá o nome de tempo (minutos, horas, dias, semanas, etc.) e outra expressiva subconsciente que tem o nome de ritmo. O tempo é a organização abstrata do movimento. O ritmo é a organização expressiva do movimento (ANDRADE, 1983, p.78).

No trecho acima, Mário de Andrade diferencia ritmo de tempo, este último subentendido por ele como *metro*, como divisão regular, periódica, simétrica, cronológica. O *metro* define uma *quantidade*, um número. Vou de uma nota à outra, por exemplo, a cada segundo, ou a cada meio segundo. Já o *ritmo* implica em que eu saiba *como* ir de uma nota à outra: com que tensão, com que caráter, com que intensidade (com que *intencionalidade!*), e com que duração, pois, por motivos expressivos, algumas notas precisam de “mais tempo” que outras (em música, o termo técnico para essa flutuação do tempo é *rubato*, que, em italiano, significa *roubado*: “rouba-se” uma certa duração do tempo – provocando uma aceleração e conseqüente intensificação – e compensa-se depois desacelerando, “devolvendo” o tempo roubado. O termo *rubato* caracterizou-se como tal durante o século XIX, mas na prática existe, certamente, desde sempre – no período barroco, por exemplo, era denominado *agógica*).

É justamente no *ir de uma nota à outra* que reside o grande problema musical, e não no “trabalho braçal” do produzir notas. No caso do piano, mesmo um bebê tem força suficiente para abaixar as teclas. A dificuldade musical não se encontra no baixar as teclas nem nas notas isoladas, mas sim *entre* as notas, na *relação* de uma para com as outras (veremos mais detalhadamente no capítulo 4 desta dissertação a questão da relação entre o todo e as partes, tratada por Husserl na sua Terceira Investigação Lógica - *Sobre a teoria do todo e das partes* -, onde ele explicita seu conceito de *fundação*, no qual uma parte está fundada na outra, havendo uma não-independência entre as partes, à qual ele chama de *relação de fundamentação* ou *relação de enlace necessário*).

É no *ir de uma nota à outra* - subentende-se nesse ir um deslocamento espacial e temporal - que observamos o *movimento*. Aliás, é importante que ampliemos nosso conceito de movimento, não considerando como tal apenas o deslocamento físico; qualquer intenção expressiva já realiza em si um movimento. Podemos, portanto, dizer que a expressividade em música não se encontra nas notas isoladas, mas no movimento que as une. É nesse sentido que podemos falar numa *espacialização da experiência musical*.

Na verdade, tal espacialização já se encontra explícita no próprio movimento de uma onda sonora:

o som é o produto de uma seqüência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsões* e *repousos* (que se representam pela ascensão da onda) e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração. A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento num campo praticamente sincrônico (já que o ataque e o refluxo sucessivos da onda são a própria *densificação* de um certo padrão do movimento, que se dá a ouvir através das camadas de ar). Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho (WISNIK, 1993, p.15).

O som, enquanto sinal de movimento propagando-se no ar, pode assim ser também compreendido entre os fenômenos espaciais (muitos gostam até mesmo de ver, metafórica e poeticamente, o som como fruto da “dança”: a dança da

matéria, o movimento gerando a música). E, por mais parecidos que sejam esses movimentos de onda, nunca são exatamente iguais: mesmo que vários instrumentos toquem uma mesma nota lá, cada uma apresentará diferenças (às vezes sutis, às vezes nada sutis) entre si.

O estudo da acústica nos mostra que é justamente na “imprecisão” de uma onda sonora que residem seu caráter, sua cor, seu timbre; os sinais sonoros não são simples e unidimensionais, mas complexos e sobrepostos. As diferentes frequências se alternam e se misturam, frequências que não escutamos como tais, mas cujo produto reconhecemos enquanto *timbre*. Os sons

entram em diálogo e exprimem semelhanças e diferenças na medida em que põe em jogo a complexidade da onda sonora. É o diálogo dessas complexidades que engendra as músicas (Idem, Ibidem, p.23).

A escrita musical simplifica por razões de praticidade a real complexidade da música: uma notação absolutamente precisa, que pudesse refletir fielmente todas as sutilezas rítmicas e expressivas de uma música, seria praticamente impossível de se escrever e mais impossível ainda de se ler. Também em função da liberdade do intérprete é feita tal simplificação, pois é justamente nessa complexidade de assimetrias e “imperfeições” que se expressa o pessoal, o artístico individual e a espontaneidade do momento.

Encontramos já na antiga Babilônia tentativas de registrar de forma permanente a experiência musical, tentativas que foram sendo aperfeiçoadas pelos hebreus, pelos gregos e pelos romanos. Mas como transmitir através de símbolos num papel uma experiência tão complexa e rica como a informação musical? Pois uma informação musical envolve, como estamos vendo, um complexo informativo muito maior que a simples combinação altura/duração/intensidade.

Uma significativa tentativa de sistematização da escrita musical foi feita na Idade Média pelo Papa Gregório, entre os anos 590 e 604, sistematização que

teve o intuito de unificar a liturgia católica, dando origem ao que hoje conhecemos como *canto gregoriano*. Nele a notação se dá mediante *neumas* (em grego, sinal, gesto), que remontam à quironomia e aos signos da prosódia grega (esses signos mostravam combinações de durações maiores [–] e menores [u]; as combinações mais importantes eram: iambos: u – ; trochaeos: – u ; anapaest: u u – ; dactylos: – u u ; spondeos: – – ; baccheos: u – – ; creticos: – u – ; ionicos: u u – – ; choriambos: – u u –).

Nesse tipo de notação, a diferenciação e a combinação entre durações curtas e longas era apenas aparentemente um sistema restrito de possibilidades; não nos esqueçamos que, em primeiro lugar, não havia uma definição exata de quão longo era o som longo, nem de quão curto era o som curto; em segundo lugar, a música era sempre elaborada sobre um texto, de forma que era inevitavelmente adaptada às *necessidades declamatórias* do cantor ou do orador. Essas necessidades podiam ser de cunho técnico (respiração), estrutural (pontuação e pausas para melhor compreensão do texto), expressivas (ênfases interpretativas) ou mesmo acidentais.

O primeiro instrumento humano foi sem dúvida alguma a voz; canto e fala provavelmente não se encontravam separados em sua origem (entre as conjecturas sobre a origem das línguas estão as onomatopéias, as imitações dos sons da natureza). Seja qual for a origem, o fato é que as línguas vão muito além das imitações, o que não as desprende dos sons e melodias naturais, pois não há língua que não contenha em si uma melodia ou uma mínima entonação que seja. Através dela reconhecemos expressões e sentimentos, reconhecemos a procedência da pessoa pelo seu sotaque, reconhecemos estados “conscientes” e “inconscientes” da pessoa que fala (geralmente é na melodia da voz que, dizemos, as pessoas se traem e revelam seus verdadeiros sentimentos).

Joachim Quantz, um dos maiores tratadistas e teóricos musicais do período barroco, fez importantes comparações entre a arte musical e a arte da

declamação em seu tratado *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (*Ensaio de um método para se tocar a flauta transversa*), de 1752:

a execução musical pode ser comparada ao discurso de um orador. Ambos, o orador e o músico, têm o mesmo objetivo: conquistar os corações, excitar ou acalmar as paixões e transportar o ouvinte ora em um, ora em outro afeto. É para os dois de grande utilidade ter conhecimento sobre os procedimentos um do outro. Exige-se do orador que ele tenha uma voz forte e clara, e uma dicção nítida, precisa e pura; que ele não confunda nem engula letras; que ele tenha uma agradável variedade na voz e na pronúncia do idioma; que ele evite monotonia no discurso; de preferência que o som das sílabas e das palavras seja ora forte e ora suave, ora rápido e ora lento; que eleve sua voz nas palavras que exijam maior intensidade e faça o contrário nas outras; que ele expresse cada afeto com outro timbre; que ele saiba diferenciar de forma apropriada o tom do seu discurso dependendo do local, dos ouvintes e do conteúdo do discurso, seja ele um discurso fúnebre, festivo, engraçado ou qualquer outro; e, finalmente, que ele assuma exteriormente uma boa postura (QUANTZ citado por BADURA-SKODA, 1990, P.136).

Em todos os conselhos de Quantz, um elemento em comum aparece: a *mudança*. O empenho total em evitar a repetição redundante, a repetição óbvia, ou, mesmo em não se tratando de uma repetição, em evitar a todo custo uma previsibilidade no discurso. A qualidade de cada tempo deve ser diferenciada, vivenciada de forma única, cada momento inscrevendo seu próprio tempo no tempo, expressão de um ser no tempo, expressão que, como veremos, é o próprio tempo (capítulo 5, *Expressão e Temporalidade*).

Nossa percepção de duração está intimamente ligada ao movimento e à mudança. Se o tempo cronológico tem suas relações estruturadas em movimentos invariáveis e determinados, os movimentos expressivos – justamente por serem expressivos – necessitam de tempos variáveis, não apenas na duração (duração no sentido quantitativo) como também na qualidade, na *intensidade* desses diversos tempos. Pois a relação do movimento expressivo é essencialmente com o ser, não com o relógio. O movimento expressivo pode até submeter-se a uma métrica musical, aparentando uma coincidência entre metro e ritmo, mas são sempre diferentes.

Aliás, é importante observar que o rigor da métrica musical não inibe de forma alguma a liberdade rítmica, muito pelo contrário: é graças à imposição de uma estrutura regular que a mudança pode ser reconhecida enquanto mudança e que o *ethos* pode ser reconhecido enquanto *ethos*.

A liberdade e a “imprecisão” (espontaneidade na variação dos movimentos) do ritmo não devem de forma alguma induzir-nos a uma idéia de caos; por mais paradoxal que pareça, quanto maior a limitação, maior a liberdade.

Um caso verídico do meio musical (que acabou se transformando numa anedota, mas que nos é altamente instrutivo), é o relato do compositor norte-americano John Cage, que fala do episódio no qual uma aluna lhe apareceu certo dia querendo aprender a compor. Como primeira lição, pediu então a ela que compusesse uma música utilizando apenas uma nota. Uma semana depois ela retornou sem ter feito a tarefa, alegando que apenas uma nota era demasiado pouco material para uma composição. Cage respondeu-lhe que, sendo assim, seria melhor que ela desistisse, pois se não conseguira compor com uma nota, como pretendia compor com doze (CAGE, 1985, p.145)?

A limitação que a divisão métrica impõe ao ritmo é apenas aparente. Sua presença impede a instabilidade determinando ‘regras’, que o ritmo então ‘infringe’, infração que é percebida como mudança expressiva. Na verdade não há regras nem infrações, apenas um sistema de equilíbrio entre estrutura e liberdade, entre disciplina e espontaneidade.

Outro exemplo da relação entre estrutura e liberdade encontra-se na cerimônia do chá japonesa: trata-se de uma cerimônia com regras muito precisamente definidas, tão definidas que aparentemente não deixam margem alguma à espontaneidade. Joseph Campbell, perito em mitologias comparadas, escreve a esse respeito:

pois assim como a arte imita a ação da natureza, assim também a cerimônia do chá. A natureza gera espontaneidade, mas ao mesmo tempo também ordem. A natureza não é, em primeira linha, nenhum mero protoplasma. E quanto mais complexa a ordem, tanto mais abrangente e forte pode vir à luz a espontaneidade. A cerimônia mestra do chá é, portanto, a maestria no manuseio da liberdade (“impulso próprio”) no campo de relações de uma cultura altamente complexa, rígida e com regras claras, na qual, por tudo que a um sucede, se deveria sentir apenas gratidão, tão logo se esteja disposto a viver como ser humano (CAMPBELL, 1996, p.578).

Entre as mil folhas de uma árvore não encontramos duas iguais, por mais parecidas que sejam; entre as milhares de formigas de um formigueiro não encontramos duas iguais, por mais iguais que pareçam. Nossas duas orelhas não são iguais nem totalmente simétricas, o mesmo ocorrendo com nossos braços, nossas pernas, nossos olhos.

Seguindo essa lógica, constatamos que a divisão métrica exige o impossível: exige que duas notas de mesma duração tenham *realmente* a mesma duração. Também os professores de música exigem isso veementemente de seus alunos, obrigando-os para tanto a horas intermináveis de exercícios e treinos. Não que a insistência com o senso métrico esteja errada! Mas trata-se simplesmente de um artifício pedagógico a fim de que o aluno tenha uma *consciência* muito clara sobre a estrutura em que se encontra, exatamente para que possa então mudá-la, conforme suas necessidades expressivas (a liberdade rítmica pressupõe uma consciência métrica).

Dependendo do estilo musical, seja em música erudita (uma obra renascentista ou barroca, clássica ou romântica, impressionista ou expressionista), seja em música popular (uma obra de jazz ou bossa nova, uma canção folclórica ou rock), cada um desses estilos pertence a uma tradição que define parâmetros e limites para a liberdade rítmica. O que não quer dizer que tais parâmetros sejam rígidos ou definitivos! Infelizmente, vários “métodos” oferecem atualmente “receituários” perigosamente simplificados e canônicos para a interpretação dos diversos estilos (Bach se toca assim, Mozart assado). Através de tais “ensinamentos”, muitas vezes os alunos são levados a idéias errôneas, como por

exemplo: que o estilo romântico permite uma flexibilidade rítmica maior que o estilo barroco – o que não é correto! Trabalha-se com clichês, perigosos para a compreensão musical, levando freqüentemente os alunos a idéias estereotipadas sobre os diferentes estilos e fazendo com que se atenham a “receitas” de como tocar, quando o processo deveria ser muito mais de pesquisa diferenciada para cada obra. Não se pode dizer “Bach se toca assim”; cada obra de Bach tem peculiaridades muito próprias que obedecem a relações internas, constituindo assim um organismo único.

Seria então desnecessário o estudo da história da música? De forma alguma! É fundamental que se conheça a fundo o estilo de cada época, bem como os costumes, a cultura, a biografia do compositor, as artes contemporâneas a ele - a literatura, a pintura, o teatro, a dança etc. Mas é uma ilusão crer que tais conhecimentos nos farão *entender* uma determinada obra. É como estudar o comportamento de um brasileiro e achar que se conhece a partir daí o comportamento de todos os brasileiros, pelo simples fato de que vivem no mesmo país e na mesma época.

Nesse sentido, a *fenomenologia* prestou-nos um enorme favor ao apresentar como método o não se contentar nunca com os conhecimentos descobertos e guardados do passado: *a compreensão deve ser sempre nova e atual*. Existe uma história, porém ela sempre tem que começar de novo. A fenomenologia não pode ter seguidores porque é preciso sempre chegar a novas visualizações, a novas análises do fenômeno; o fenômeno não pode ser conservado, ele tem que ser sempre revisto, sempre recriado. A literatura fenomenológica

somente pode ter um caráter de exemplificação e de ilustração do método fenomenológico; falar de um acervo de conhecimentos fenomenológicos é tão absurdo como dizer que o conhecimento das letras do alfabeto significa saber ler (GREUEL, 1996, p.12).

Nosso contato com a coisa deve ser um contato *com a coisa*, não com a *idéia da coisa* (daí a insistência fenomenológica num ‘retorno às coisas mesmas’). Aliás, a palavra *contato* é uma palavra muito interessante para os propósitos deste trabalho, pois contém a idéia do sentir enquanto percepção tátil: *com tato*. Não se trata, portanto, de uma tentativa de compreensão mental, representacional do fenômeno, mas antes de uma intuição (ou, melhor, compreensão) física, corpórea, *motriz*. É preciso transcender o senso comum, ou, como Husserl costumava dizer, ‘transcender a atitude natural em relação às coisas’. De acordo com Heidegger,

esse modo de pensar, que há muito se tornou corrente, antecipa-se a toda a experiência imediata do ente. A antecipação veda a meditação sobre o ser do ente, de que cada vez se trata. É assim que os conceitos dominantes de coisa nos barram o caminho. (...) Mantendo afastadas as antecipações e os atropelos desse modo de pensar, deixar a coisa, por exemplo, repousar no seu ser-coisa. Que haverá de mais fácil do que deixar o ente ser o ente que é? Ou com esta tarefa não estaremos perante o mais difícil, sobretudo se um tal projeto – deixar ser o ente como ele é – representar exatamente o contrário da indiferença que vira as costas ao ente a favor de um conceito de ser que não foi posto à prova? Devemos voltar-nos para o ente, pensá-lo em si mesmo, no seu ser, mas, ao mesmo tempo, deixá-lo repousar em si mesmo, na sua essência. (...) O que há de mais discreto, a coisa, é o que mais obstinadamente escapa ao pensar. (...) É necessário que caiam primeiro as barreiras do que é óbvio e que os ilusórios conceitos habituais sejam postos de lado. (...) Mas é a obra alguma vez acessível em si? Para tal se conseguir, seria preciso retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela, a fim de a deixar repousar por si própria em si mesma. Mas é isso que visa já o mais autêntico intento do artista. Através dele, a obra deve ser libertada para o puro estar-em-si-mesma. Justamente, na grande arte, e só ela está aqui em questão, o artista permanece algo de indiferente em relação à obra, quase como um acesso para o surgimento da obra, acesso que a si próprio se anula na criação (HEIDEGGER, 1991, p.23 e 31).

Sobre a questão do artista permanecer ‘algo de indiferente em relação à obra’, a que se refere Heidegger no texto acima, falaremos posteriormente (não se trata de uma indiferença gerada pela passividade, mas de uma ação que visa a “não-ação”: um *deixar acontecer*).

‘Que caiam as barreiras do óbvio’. Como não tratar como óbvio aquilo que nos sucede continuamente? Não é óbvio que o sol se ponha diariamente? Como evitar que a presença do parceiro num casamento de vinte anos não se

transforme numa presença óbvia? Como fazer para que as repetições não amortecem nossa capacidade de percepção?

Ao deixar que as coisas repousem nelas mesmas não estamos nos rendendo ao óbvio nem à tautologia (onde $a=a$), mas efetuando uma *redução* do objeto, redução aqui pensada nos moldes fenomenológicos de acordo com Husserl (vide capítulo 5)).

Um dos primeiros autores a sugerir uma espécie de redução no âmbito musical foi Edward Hanslick, em seu livro *Do belo musical*, de 1854:

as idéias expressas pelo compositor são, antes de mais nada, puramente musicais. À sua fantasia, apresenta-se uma bela melodia determinada. Esta não deve ser nada além dela mesma (HANSLICK, 1989, p.146).

Hanslick nos mostra assim uma visão praticamente fenomenológica da música. Lembremos que a época desse escrito é ainda a época dos grandes arroubos do alto romantismo, sendo portanto compreensível o desejo do autor de “enxugar” a música dos excessos e do sentimentalismo, bem como dos clichês musicais do tipo “tonalidades menores são tristes”, “tonalidades maiores são alegres”, “escalas cromáticas descendentes representam a dor”, “ritmos que lembrem o toque do clarim são triunfais”; antes de qualquer associação, seja uma associação cultural, seja uma associação com uma tradição, sons são sons.

Pode parecer natural, principalmente após tantas audições, o tema da *Quinta Sinfonia* de Beethoven: sol – sol – sol – mi bemol. Tão natural que já nem nos perguntamos *como* devem soar essas quatro notas, ou mesmo se poderiam soar diferente. Não nos fazemos perguntas tais como: em que diferem as três notas sol?; com que intensidade devo tocar cada uma dessas notas?; existe uma hierarquia de intensidade entre elas que direcione o fraseado?; qual o gesto mais apropriado para dar-lhes o caráter apropriado?; qual a velocidade apropriada para que a frase soe dramática?; e se for feito em outras velocidades, como fica? A

tendência energética do tema aumenta ou diminui em direção ao mi bemol?; acelera ou desacelera?

Perguntas como essas e muitas outras ampliam (ou *amplificam*, como diria C. G. Jung) as perspectivas e possibilidades de interpretação em relação a algo “tão simples” como um tema de quatro notas. O tema adquire uma profundidade e uma pluridimensionalidade antes não cogitada. Criamos um diálogo com o tema: fazemos perguntas, propomos alternativas e novas possibilidades, o olhamos de baixo, de cima e dos lados, experimentamos, inventamos. Após tal processo desenvolvemos com o tema uma familiaridade que antes não tínhamos, familiaridade que nos permite optar por uma interpretação com conhecimento de causa, e não porque foi a única possibilidade que nos ocorreu, muito menos por estarmos acostumados a ouvir a música desta ou daquela forma. Desenvolvemos assim, de forma lenta e progressiva, uma compreensão das relações expressivas, temporais e motrizes que envolvem a obra e sua execução, relações sempre abertas e flexíveis, natureza de sua liberdade.

Não nos basta, porém, afirmar simplesmente que o ritmo tem uma enorme liberdade de movimento através do qual se dissocia do metro: essa liberdade deve ser conquistada e merecida; devemos saber usar a liberdade sem abusar dela. Esse é o grande diferencial de uma interpretação profissional e madura de uma interpretação aleatória ou amadora: a compreensão e a vivência da relação entre expressão e movimento.

Por que falamos em ‘compreensão’ e não em ‘controle’, como estamos acostumados dos livros de técnica instrumental? Como veremos no capítulo 3 (*Ritmo e Motricidade*), controlar o movimento não significa que nossos movimentos se dão perante ordens e comandos mentais, mas sim que há uma *intencionalidade* e uma *pré-intencionalidade* que coordenam, harmônica e organicamente, esses movimentos. Ao tocar há, antes e durante a execução, uma

intenção musical que guia os movimentos; a interpretação está na relação de mútua fundação entre gesto e intenção musical.

Convém lembrar aqui mais uma vez a etimologia da palavra interpretação: *inter petras* – entre as pedras. A música não está nas notas, mas *entre* as notas. Está no *espaço* entre elas, no vazio, campo de possibilidades, “nada” do qual emerge e se cria o ser.

Mas como devemos compreender esse ‘vazio’, esse ‘nada’? No ensaio *Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia*, Marilena Chauí fala do Nada como uma

presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser (CHAUÍ, 2002, p.156).

Ou ainda Sartre, em *O ser e o nada*:

é no movimento de interiorização que atravessa todo o ser que o ser surge e se organiza como mundo, sem que haja prioridade do movimento sobre o mundo ou do mundo sobre o movimento. Mas esta aparição do si-mesmo para além do mundo, quer dizer, além da totalidade do real, é uma emergência da ‘realidade humana’ no nada. É somente no nada que pode ser transcendido o ser (SARTRE, 1998, p.59).

Causa-nos uma certa confusão tentar pensar a realidade desse vazio - se é que é um vazio. Seria o vazio um espaço sem nada dentro, pronto para ser ocupado por objetos físicos? Esbarramos aqui no problema da materialidade do espaço-tempo. Em relação a isso, Einstein

quis mostrar que o espaço-tempo não é necessariamente algo a que possamos atribuir uma existência separada e independente dos objetos da realidade física. Objetos físicos não estão *no espaço*. Estes objetos estão *espacialmente estendidos*. Assim, o conceito de “espaço vazio” perde seu significado (EINSTEIN, 2000, p.7).

Também Heidegger pergunta pelo “espaço” da presença: que lugar é esse do *ser-aí* (*Dasein*)? É o *aí* um espaço real, material, ou apenas uma *distensão da*

alma, com diria Agostinho? Ou o *aí* define antes um tempo, um *ser-aí-no-tempo*, nesse tempo e não noutro?

O *ser-aí (Dasein)*, compreendido em suas máximas possibilidades de ser, é o *tempo mesmo*, não *no* tempo (HEIDEGGER, 1995, p.25).

O próprio Freud se ocupou desse problema – numa pequena nota escrita em 22 de agosto de 1938 (um ano antes de sua morte), ele cogita:

a espacialidade poderia ser a projeção da extensão do aparelho psíquico. Nenhuma outra derivação é provável. Em lugar do *a priori* kantiano, as condições de nosso aparelho psíquico. A psiquê é extensa, mas disso nada sabe (FREUD, 1996, p.3432).

Mas por que estamos discutindo a questão da espacialidade na música? Porque queremos chegar a uma compreensão mais ampla do movimento, da motricidade, espontaneamente organizados – *intencionalmente*. Quando um ouvinte se diz emocionado pela música, geralmente ele está emocionado não pela música em si, mas pela *intencionalidade* do intérprete, que se faz ouvir junto a cada som. No *inter petras*, nesse “vazio” entre as notas, o que liga uma nota à outra é a *intenção* do intérprete (que pode ou não estar de acordo com a intenção do compositor – mas isso é outro problema). Essa intenção é ato, e o ato se *atualiza* através do corpo – através do *movimento*. O movimento

constitui o fator que a música tem em comum com os estados sentimentais e aos quais ela pode dar forma, criativamente, em milhares de gradações e contrastes. O conceito de movimento tem sido, até aqui, negligenciado de modo surpreendente nos estudos sobre a essência e o efeito da música; este conceito afigura-se-nos como o mais importante e o mais produtivo (HANSLICK, 1989, p.38).

Nos dicionários o termo *movimento* vem sempre ligado à idéia de mudança, de deslocamento no espaço; mas, como afirmamos anteriormente, o movimento já se inicia na intenção, não se remetendo, portanto, ao princípio de causalidade (no qual o movimento seria o efeito de uma causa, de uma intenção). O que significa que estamos sempre em movimento, sempre num *agir*.

Mas poderemos denominar toda ação como *ato*? Heidegger define ato a partir do conceito de intencionalidade, remetendo-nos a Husserl:

aos comportamentos da vida designa-se também atos: percepções, juízos, amor, ódio... Que quer dizer aqui *ato*? Não algo como trabalho, processo ou alguma outra força, mas o significado de ato subentende simplesmente *relação intencional* (HEIDEGGER, 1988, p.47).

É nessa relação intencional que gesto e música se fundam mutuamente, e que chamamos aqui de *expressão*. A expressão não se encontra, portanto (insistimos), nas notas, mas sim no movimento, que é *uma ação espacialmente estendida*. Essa ação não está no tempo, é ela mesma o tempo, instituindo um tempo próprio, um tempo interno e orgânico (Aiôn), diverso do tempo cronológico. Essa sensação temporal é a qualidade mesma do movimento, e caracteriza-se como *ritmo*.

Há pouco falávamos do espaço entre uma nota e outra. Que espaço é esse? Uma duração temporal? Sem dúvida, o tempo cronológico entre uma nota e outra pode ser medido – o que nos dá a sensação de um *espaço temporal* entre elas. Quando se olha uma partitura vê-se uma distância que separa uma nota da outra, o que nos dá também uma impressão *visual* de distância, de ‘espaço’. Mas, na prática, nenhum intérprete pode nos dizer exatamente quanto dura o intervalo entre duas notas, nem por quanto tempo esteve tocando uma peça. É freqüente seu espanto quando, após haver estudado um certo tempo com grande concentração, pensa haver passado uma hora, quando na verdade se passaram três ou quatro.

Isso ocorre porque, durante a execução de uma obra, o intérprete está *entregue* à expressão da música; sua percepção não é a percepção ‘de’ algo, mas confunde-se com a própria expressão. O intérprete não mede o tempo: ele o vive.

Claro, sua música está inserida (pelo menos na maior parte das músicas existentes) num contexto métrico, o qual ele tem presente e ao qual se reporta.

Mas trata-se apenas de uma referência em torno da qual gravita: assim como quem vive uma experiência intensa não mede o tempo de duração de sua experiência (pois se estivesse medindo estaria tendo acesso a uma representação *a posteriori*, a uma lembrança, e não a uma vivência da experiência), da mesma forma o ritmo não pergunta pelo metro. Seu tempo é o tempo do movimento, e o tempo o movimento é o tempo da expressão.

Enquanto a expressão durar, durará o presente (“eterno enquanto dure”). O *estar sendo* é uma *atividade sempre presente*; quando dizemos *foi*, já não é mais: é um presente que vê a experiência no passado na qualidade de lembrança. A disciplina necessária ao intérprete é a de estar sempre no presente: ele é uma expressão que se transforma continuamente e que por isso nunca morre. Em sua música podem até haver pausas e respirações, mas essas pausas e respirações não serão percebidas como interrupções nem como um *deixar de ser* se estiverem inseridas num fluxo gestual expressivo – num ritmo. É por isso que devemos compreender o ritmo como um fenômeno *expressivo temporal* (o que se tornará mais claro nos próximos capítulos).

Metro e ritmo não são excludentes: simplesmente agem de formas diferentes, complementando-se. A sensação rítmica deve ser necessariamente uma vivência espontânea, não representada. Deve ser uma compreensão primeira, uma intenção anterior a qualquer verbalização, uma organização do todo em função de uma intenção musical. Pois o ritmo é *uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-la com o pensamento*.

Essa compreensão primitiva (ou *Urerfahrung*, experiência primeira) não é um ato deliberativo da consciência, nem é um fruto da vontade, mas uma organização espontânea. Representar-me essa compreensão (ou mesmo meu corpo) tiraria essa espontaneidade e mudaria completamente meus movimentos,

de forma que não mais estaria vivenciando uma experiência rítmica, mas sua representação.

Capítulo 3

Ritmo e motricidade

O ritmo é uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-la com o pensamento. Voltemos a essa frase. Nela encontramos duas palavras importantes para os próximos raciocínios: *corpo* e *pensamento*. Existe um grande número de figuras de linguagem que parecem contrapor ambos como se fossem opostos ou mesmo antagônicos: *mente e corpo; cabeça e coração; razão e emoção; lógica e sensibilidade*. Distinções que dão a entender a existência de mundos separados e distintos: um mundo *exterior*, “material”, e um mundo *interior*, “abstrato”. Nessa imagem, um ser interior pensa e dá comandos a um corpo, tal qual alguém manipula uma marionete. O corpo é, visto sob esse ângulo, um *instrumento* do pensamento: o que está “dentro” (um *eu*, que pensa e que dá ordens) comanda o que está “fora”, um objeto neutro que apenas executa as ordens recebidas.

Seguindo essa lógica, se o corpo é mero instrumento, então é um instrumento através do qual entro em contato com o mundo. O corpo seria então um intermediário entre o eu e o mundo, matéria que permitiria ao eu experimentar o mundo.

Lembremos a observação de Einstein citada no capítulo anterior: “objetos físicos não estão *no espaço*: os objetos são *espacialmente estendidos*”. Da mesma forma, nosso corpo não *tem* um lugar no espaço: ele *é* espaço. Ou, como diz Merleau-Ponty,

longe de meu corpo ser para mim apenas um fragmento de espaço, para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo (MERLEAU-PONTY, 1999, p.149).

Foi principalmente como decorrência da tradição cartesiana – que distinguia entre *res extensa* e *res cogitans*, cabendo a esta última uma quase exclusividade na consecução do saber sobre si e sobre aquele – que o corpo passou a ser considerado um simples objeto exterior. Nessa qualidade de objeto, as experiências que por meio dele (do corpo) lograríamos passaram a ser vistas com desconfiança. Somente à medida que filtradas pelo pensamento é que, supunha-se, as experiências corporais poderiam dar a conhecer algo (Merleau-Ponty atribui a Husserl a tentativa de “reabilitação ontológica do sensível”).

A consequência dessa exclusão da experiência foi o encobrimento da gênese dos fenômenos em proveito de uma ‘tese’ sobre essa gênese, a qual não tem a ver com nossa vivência, mas com uma *idéia* de ser – como se o que meu corpo me revelasse não tivesse dignidade epistêmica. De certa forma, a tradição filosófica

jamais conseguiu suportar que a experiência seja ato selvagem do querer e do poder, inerência de nosso ser ao mundo. Fugindo dela, ou buscando domesticá-la, a filosofia sempre procurou refúgio no *pensamento da experiência*, isto é, *representada* pelo entendimento e, portanto, neutralizada: tida como região do conhecimento confuso ou inacabado, a experiência como exercício promíscuo de um espírito encarnado só poderia tornar-se conhecível e inteligível se fosse transformada numa representação ou no pensamento de experimentar, pensamento de ver, pensamento de falar, pensamento de pensar. Assim procedendo, a tradição, tanto empirista como intelectualista, cindiu o ato e o sentido da experiência, colocando o primeiro na esfera do confuso e o segundo na do conceito. Compreender a experiência exigia sair de seu recinto, destacar-se dela para, graças à separação, pensá-la e explicá-la, de sorte que, em lugar da *compreensão da experiência*, obteve-se a *experiência compreendida*, um discurso sobre ela para silenciá-la enquanto fala própria (CHAUÍ, 2002, p.162).

E é na recuperação dessa fala silenciosa que nos deparamos com a experiência primeira, anterior a qualquer representação ou *idéia*. Ao reabilitar o sensível não estaremos ignorando o pensamento, mas constatando outros modos do pensar, ou melhor, uma concepção mais ampla do pensar, que incluía um Cogito anterior ao Cogito, um Cogito ‘silencioso’ anterior ao Cogito ‘falado’: o *Cogito tácito*. No Cogito tácito não há a experiência ‘de algo’, mas a experiência de mim por mim (MERLEAU-PONTY, 1999, 541), uma experiência silenciosa da

presença a si. Assim, o Cogito propriamente dito não é o ponto máximo da reflexão e sim um *irrefletido* (CHAUI, 2002, p.47).

Mas que tipo de saber é esse, que não é uma reflexão, nem uma fala, nem uma representação? Como pensar esse Cogito silencioso sem transformá-lo num Cogito verbal⁴? Pois é aí que reside a dificuldade e o perigo: transformar a experiência num *pensamento* de experiência, numa experiência *derivada*. A experiência é o que *em nós* se vê quando vemos, o que *em nós* se fala quando falamos, o que *em nós* se *pensa* quando pensamos; o contato do meu pensamento comigo mesmo.

O Cogito tácito não é, portanto, um produto de nossos pensamentos, muito menos uma entidade anterior a eles (pensá-lo como entidade seria pensá-lo como objeto). O Cogito tácito se revela *na ação*, na intenção, no movimento. Pois o sujeito é um sujeito *motor*. Isso significa, em primeiro lugar, que

nosso corpo não é um objeto, nem seu movimento um simples deslocamento no espaço objetivo, sem o que problema só seria deslocado, e o movimento do corpo próprio não traria nenhum esclarecimento ao problema da localização das coisas, já que ele mesmo seria uma coisa. É preciso que exista, como Kant o admitia, um “movimento gerador de espaço”, que é o nosso movimento intencional, distinto do movimento “no espaço”, que é aquele das coisas e de nosso corpo passivo. Mas há mais: se o movimento é gerador do espaço, está excluído que a motricidade do corpo seja apenas um “instrumento” para a consciência constituinte. (...) O movimento do corpo só pode desempenhar um papel na percepção do mundo se ele próprio é uma intencionalidade original, uma maneira de se relacionar ao objeto distinta do conhecimento. É preciso que o mundo esteja, em torno de nós, não como um sistema de objetos dos quais fazemos a síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em direção às quais nós nos projetamos (MERLEAU-PONTY, 1999, p.517).

Sem a intencionalidade, nosso corpo seria um objeto, e seus movimentos desprovidos de qualquer direção. A espacialidade do corpo não é, como a dos objetos exteriores ou a das “sensações espaciais”, uma *espacialidade de posição*, mas uma *espacialidade de situação*, pois é na ação que a espacialidade do corpo se realiza (Idem, ibidem, p.146).

⁴ Denominamos esse Cogito de “verbal” dado que se nos apresenta como uma fala para si: eu digo para mim que isso quer dizer isso.

Quando escrevo não tenho a consciência de todos os movimentos necessários à escrita: sei o que quero escrever e simplesmente escrevo; não “penso” o ato de escrever: a situação do ato de escrever é que direciona minhas ações. Enquanto ando não fico pensando “perna direita, perna esquerda, levantar o joelho, abaixar o joelho” – se pensasse nisso, provavelmente meu movimento seria completamente antinatural e desengonçado, e acabaria tropeçando em poucos passos. Também não penso para respirar: a respiração acontece.

Certa vez, durante uma aula de dança – uma aula de tango, mais especificamente -, eu e meu par devíamos executar um determinado passo ao chegar ao fim do salão para retornar ao meio dele. O passo era complicado, e após várias tentativas frustradas e nada graciosas nas quais minhas pernas pareciam querer fazer um nó (eu estava tentando comandar cada movimento) chamei o instrutor para pedir sua ajuda. Ele me sugeriu que não pensasse nos movimentos das pernas nem dos pés nem dos braços nem do tronco, mas que simplesmente tivesse presente durante a dança que eu queria voltar para o meio do salão. Fiz isso e o sucesso foi imediato. Parei então e me questionei: mas *como* fiz isso? Que movimentos fiz agora que deram certo e antes não? Não sabia. O corpo se organizara “sozinho” em função de uma meta. A *situação* coordenara os movimentos para um determinado fim.

Enquanto estava tendo dificuldades com o movimento eu não estava entregue ao ato de dançar: eu estava *pensando* o ato de dançar. Tal pensamento constitui uma representação do movimento, não o movimento mesmo, razão pela qual a motricidade espontânea foi, nesse exemplo, inibida. Quando tal fato ocorre, dizemos do movimento que ele não é harmonioso, não é orgânico, não é *rítmico*.

A compreensão do ritmo é indissociável de uma experiência perceptivo-motriz primitiva, na qual podemos diferenciar experiências primitivas do corpo-próprio e do mundo de experiências derivadas ou representadas do corpo e do mundo como objetos. É por isso que podemos dizer que o ritmo é uma

compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-la com o pensamento.

O ritmo, assim como a visão, a audição e a compreensão da profundidade, são *relações espontâneas de equilíbrio entre as partes sensíveis da experiência corporal*. As experiências de nossos sentidos se entrelaçam e se confundem umas com as outras, intercomunicando-se e irradiando-se no corpo e em sua relação com as coisas. Dessa forma, podemos falar em *palpação pelo olhar* ou em *tato visual*, bem como numa *motricidade* do ver e do tocar. O olhar não é a causa da visão, assim como o ouvido não é a causa da audição. Causa e efeito se confundem na intencionalidade perceptiva (não há uma percepção seguida de um movimento, como se uma fosse a causa do outro; a percepção e o movimento formam um sistema que se modifica como um todo). As partes de meu corpo

não estão desdobradas umas ao lado das outras, mas envolvidas umas nas outras. (...) Meu corpo inteiro não é para mim uma reunião de órgãos justapostos no espaço. Eu o tenho em uma posse indivisa e sei a posição de cada um de meus membros por um *esquema corporal* em que eles estão todos envolvidos (Idem, ibidem, p.193).

É graças a esse *esquema corporal* que podemos falar numa transitividade, reversibilidade e irreducibilidade dos sentidos. Em se tratando da experiência de percepção de minha extensão corporal, por exemplo,

eu não preciso representar para mim os movimentos que devo executar para alcançar com a mão a região da cabeça que sinto comichar. (...) Na experiência de mim mesmo, estabeleço espontaneamente a sinergia das minhas partes, assim como a implicação das diversas dimensões de minha existência no tempo (MÜLLER, 2001, p.181).

Dizemos de um gesto musical que ele é rítmico quando o corpo todo se envolve com a intenção sonora; o intérprete tem uma intenção precisa e o corpo, como um todo indivisível, se organiza em função dessa intenção, gerando assim uma relação de equilíbrio. O ritmo é a totalidade expressa no âmbito desta relação de equilíbrio.

O aparecimento de um movimento rítmico não se dá por comandos nem por ordens; o movimento rítmico não é um *querer*, mas um *poder*, não é da ordem do *eu penso*, mas do *eu posso*. O corpo não é coisa nem idéia, mas *espacialidade e motricidade*.

E é por isso que surge a diferença, sutil mas poderosa, entre *mover o corpo* e *deixar que o corpo se mova*. No primeiro caso há a presença de um comando: um Cogito “falante” ordena a um corpo-objeto que este se movimente de uma determinada forma. Segue-se assim que a atenção fica voltada para o movimento do corpo, não para o fim ao qual se destina o movimento. É como andar em direção a uma árvore, mas olhando e comandando os pés em vez de olhar para ela, correndo então o risco de só perceber que se chegou à árvore ao esbarrar ou ao ter passado por ela.

Porém, quando *deixamos* que o corpo se mova, não queremos dizer que o corpo deve ser abandonado, mas que devemos *permitir* que o corpo se organize sem que ele precise seguir um conceito imposto pelo intelecto. Aqui os pensamentos não se impõe ao movimento: eles são *simultâneos*. É por isso que

o orador não pensa antes de falar, nem mesmo enquanto fala; sua fala é seu pensamento (MERLEAU-PONTY, 1999, p.241).

Quando a mente discursiva analisa e dá ordens ao movimento não tem como estar plenamente atual a eles. A análise é um procedimento *a posteriori*: analisa-se o que já ocorreu – passado representado. Ordens e comandos são expectativas que se projetam no futuro e que modificam subitamente um estado presente.

Nesse sentido, a filosofia oriental frisa constantemente a necessidade de um “silêncio” da mente, silêncio esse geralmente mal compreendido, como alerta Daisetz Suzuki:

alguns filósofos e teólogos aludem ao “Silêncio” oriental em contraste com o “Verbo” ocidental, que se fez “carne”. Mas não compreendem o que o Oriente realmente quer dizer com “silêncio”, pois este não se opõe ao “verbo”, é o próprio “verbo” (SUZUKI/FROMM, 1989, p.78).

Especialmente o Zen demonstra grande preocupação com as diferentes formas de interferência da mente sobre o corpo. Suzuki dá como exemplo disso (op. cit.) o mestre Dogo, do século VIII, que recomendava: “Logo que começa a pensar numa coisa, ela deixa de ser. Precisas vê-la imediatamente, sem raciocinar, sem hesitar”. E oferece como ilustração a história de um grande espadachim, Takuan, que aconselhava seus discípulos a manter a mente sempre em estado de “fluência”, pois, dizia ele, quando ela se detém em algum ponto isso significa que o fluxo está interrompido e a interrupção é nociva ao bem-estar da mente - no caso do espadachim, pode significar a morte:

quando o esgrimista enfrenta o adversário, não deve pensar no adversário, nem em si mesmo, nem nos movimentos da espada do inimigo. Limita-se a estar lá, empunhando a espada, que, esquecida de toda técnica, seguirá apenas, em verdade, os ditames do inconsciente. O homem se apagou como manejador da espada. Quando golpeia, não é o homem, senão a espada nas mãos do inconsciente que golpeia. Contam-se histórias em que o próprio homem não se advertiu do fato de haver derrubado o adversário – tudo inconscientemente. Em muitos casos, o funcionamento do inconsciente é simplesmente milagroso (SUZUKI/FROMM, 1989, p.31).

‘Quando golpeia, não é o homem, senão a espada nas mãos do inconsciente que golpeia’. Em relação a essa afirmação, a pergunta que nos fazemos, enquanto ocidentais, é: como pode o inconsciente movimentar a espada?

Quem se faz essa pergunta está provavelmente acostumado a pensar o movimento como fruto da vontade, como um ato reflexivo - e quem reflete é a consciência. Mas será a consciência responsável pela sinergia espontânea entre as partes de meu corpo? Certamente não, já que o corpo se organiza “sozinho” em função de uma intenção, como vimos nos exemplos acima. Claro que aqui adentramos um terreno perigoso, tanto para a filosofia quanto para a psicologia e

a ciência, que exigiria uma incursão nos domínios do consciente e do inconsciente, incursão essa que fugiria ao âmbito do presente trabalho.

De toda sorte, se Freud foi um dos primeiros a tentar estruturar e sistematizar o *inconsciente*, isso não significa que, antes dele (mesmo que com outras palavras), este não tenha sido tratado. Especiais contribuições para o tema foram dadas por Schopenhauer e Nietzsche, e, muito antes deles (e de forma bastante elaborada), na antiga filosofia oriental.

Em *O mundo como vontade e representação (Die Welt als Wille und Vorstellung)* Schopenhauer coloca, entre outras questões, que, se a vontade proviesse do intelecto, como se explicaria o fato de que nos animais inferiores, junto a um mínimo de conhecimento, houvesse uma vontade tão forte? É preciso, pois, diferenciar a vontade humana, que revela a atuação do intelecto, da *Vontade* tomada como algo em-si-mesmo. Essa Vontade

só é capaz de revelar-se na experiência interior que cada um de nós tem do seu próprio corpo em ação. Sendo o corpo a objetivação da Vontade, o ato de vontade é um ato corporal. O ato de vontade jamais pode consistir na mera deliberação, pois esta corresponde à mera representação intelectual do seu objeto, um mero desejo, sinônimo de aspiração. Na metafísica de Schopenhauer instaura-se definitivamente a precedência da vontade sobre o intelecto ou, melhor dizendo, sobre as representações intelectuais. (...) No homem, só em indivíduos muito bem dotados é que o intelecto pode ter a supremacia; é neles que o intelecto se separa da vontade e não é afetada por ela. Eles são chamados gênios e o seu saber é “o espelho objetivo do mundo” (CACCIOLA, 1991, p.17 e 20).

Mais tarde Nietzsche irá noutra direção, e, no lugar do “gênio” citado por Schopenhauer, apresentará a idéia do *Übermensch*, presente no *Zarathustra* (em português *Übermensch* é geralmente traduzido como *super-homem*, mas consideramos como tradução mais apropriada *homem superior*, termo, aliás, freqüente na filosofia oriental, cujas primeiras traduções começavam então a circular pela Europa, e que fortemente influenciaram, como o declararam os próprios autores, Schopenhauer e Nietzsche).

Na *Vontade* de Schopenhauer o *corpo* organiza (como a própria palavra o diz – *órgão*) a ação. Apesar de Schopenhauer não usar propriamente o termo *inconsciente*, reconhece as limitações do intelecto reflexivo enquanto sujeito responsável por todas as atividades - na verdade, até dando primazia ao ato pré-reflexivo.

A *Vontade* schopenhaueriana transforma-se, em *Assim falou Zarathustra*, no conceito de *vontade de potência* (*Wille zur Macht*), que Nietzsche concebe como vontade orgânica, vital, própria não unicamente do homem, mas de todo ser vivo. A inteligência inata dos organismos vivos, ou *instinto*, estaria muito acima e além da consciência, uma vez que esta é

a última e mais tardia evolução da vida orgânica e, por conseguinte, o que existe nela de mais inacabado e mais frágil. (...) Dependesse a humanidade da consciência, já há muito teria se extinguido. (...) Porque as pessoas acharam já ter domínio sobre a consciência, pouco deram-se ao trabalho de conquistá-la. (...) É ainda sempre uma missão inteiramente nova, ainda mal reconhecível com nitidez, e que só recentemente desponta aos olhos humanos, *incorporar o conhecimento e fazê-lo instintivo*. (NIETZSCHE, 1990, p.367).

Incorporar o conhecimento e fazê-lo instintivo: transformar as representações intelectuais em gesto, dar-lhes corpo, carne. Nietzsche concorda com Schopenhauer quanto à consciência como *última e mais tardia evolução da vida orgânica*. O organismo *se organiza* – daí obviamente seu nome -; ele não é mera junção de órgãos, mas uma *sinergia auto-reguladora*. A intervenção volitiva e reflexiva da consciência inibe essa auto-regulação dada como esquema corporal. Incorporar o conhecimento não é verbalizar nem intelectualizar – é *corporalizar*.

Nossa cultura ocidental encontra-se primordialmente baseada no *logos*, na palavra, na razão, na “consciência”. O próprio Freud, ao referir-se ao inconsciente, faz-se tributário de uma filosofia da consciência, baseando-se numa realidade que privilegia a linguagem e o mundo do pensamento; seu inconsciente é formado por representações de coisas, cindidas das palavras capazes de designá-las. Já no

caso de Merleau-Ponty é a percepção que ocupa um plano primordial. É o contato imediato, não mediado pela linguagem ou pelo pensamento, que está na origem dos sentidos (COELHO JR., 1991, p.144).

Na verdade, a idéia de um conhecimento não-representacional não é propriamente nova: já no século V a.C. Lao-Tzu aponta para esse fato ao referir-se ao *Tao*. *Tao* pode receber uma série de traduções, entre elas “caminho”, “sentido”, “Deus”, “verbo” ou mesmo “logos” (em sua tradução do chinês para o alemão, Richard Wilhelm, um dos mais respeitados tradutores desse texto, optou pelo termo *sentido* – *Sinn* -, apoiado numa tradução de Goethe para as palavras iniciais do Evangelho Segundo São João como “No princípio era o *sentido*”, e comenta o fato das traduções chinesas da Bíblia empregarem no lugar o termo *Tao*). O que nos chama a atenção nos textos de Lao-Tzu (e é por isso que aqui o citamos, assim como textos do *Zen-budismo*, que, apesar das diferenças, são unânimes nesse ponto) é sua insistência quanto à importância da *percepção não representada*. Isso fica explícito logo no primeiro texto do *Tao-Te King*:

O Tao que pode ser pronunciado
não é o Tao eterno.
O nome que pode ser proferido
não é o Nome eterno.
Ao princípio do Céu e da Terra chamo “Não-ser”.
à mãe dos seres individuais chamo “Ser”.
Dirigir-se para o “Não-ser” leva
à contemplação da maravilhosa Essência;
dirigir-se para o Ser leva
à contemplação das limitações espaciais.
Pela origem, ambos são uma coisa só,
diferindo apenas no nome.
Em sua Unidade, esse Um é o mistério.
O mistério dos mistérios
é o portal por onde entram as maravilhas (LAO-TSU, 1995, p.37).

Ao pronunciar-se o Tao, este deixa de sê-lo. Daí a necessidade da *vivência silenciosa*, da entrega muda ao ato, onde o ser é sem precisar dizer “estou sendo”, verbalização reflexiva que nos levaria novamente à esfera do pensamento representado. E como nomear essa experiência em nossa cultura? O próprio Merleau-Ponty se depara com essa dificuldade e declara, em várias passagens de

O *visível* e o *Invisível*, que se endereça a uma experiência para a qual não há nome na filosofia tradicional, embora seja nomeada em todas as línguas. Trata-se da experiência da *simultaneidade* de presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, perfeição e inacabamento, totalidade e abertura (essa experiência será para Merleau-Ponty o ponto de partida para seus conceitos de *carne* e *quiasma*):

tendo descrito a experiência da reversibilidade no corpo (a visão como palpação pelo olhar, o tato como visão pelas mãos, ambos como motricidade e atividade-passividade) e a reversibilidade no mundo (o vermelho reenvia ao mundo colorido que também é tátil e ambos reenviam ao mundo cinestésico), Merleau-Ponty indaga: “Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne?” O vidente não está no corpo como numa caixa, nem é dessa maneira que está no mundo, e este não está no corpo e no vidente como numa caixa. Estão encaixados e não numa relação de continente e conteúdo. O encaixamento é uma relação de participação de parentesco, de “recíproca inserção e entrelaçamento um no outro” (CHAUI, 2002, p.104).

É a essa *recíproca inserção e entrelaçamento um no outro* que a fenomenologia chama *relação de fundação* (*Fundierung*), e é em função dessa relação, dessa *participação de parentesco*, que não podemos tratar das experiências como causais. Ao fazer música, o som não é a causa do meu movimento, nem o movimento a causa do som; na motricidade do corpo-próprio, som e movimento estão mutuamente fundados.

Podemos observar esse processo no decorrer do estudo de uma obra musical. Durante o estudo de uma peça, o intérprete passa por vários estágios: primeiramente, ocorre o confronto com uma obra desconhecida, cujo acesso lhe é dado mediante a decodificação da escrita musical, processo eminentemente intelectual e representacional; aos poucos esse conhecimento *incorpora-se*: ele já pode tocar a obra sem precisar da partitura, e seus movimentos mais e mais vão se adequando às necessidades musicais, formando uma unidade harmoniosa entre gesto e música.

Observamos, no início desse processo, uma situação de “separatividade”: um músico lendo uma partitura e tocando um instrumento através de outro

instrumento, seu corpo. Dizemos “separatividade” pois intelecto, corpo, instrumento e música se encontram, nesse caso, não numa relação de mútua fundação, mas numa *relação causal* onde o pensamento representacional é a causa do movimento do corpo que é a causa de uma ação ao instrumento que é a causa de um som que é a causa de uma música. O Cogito verbal, tão ocupado com a função de decifrar o código musical, inibe a movimentação expressiva e natural do corpo, bem como a espontaneidade do esquema corporal.

A partir do momento em que domina a peça, o músico não mais necessita, durante a interpretação, dos comandos: o movimento *flui*, e ele *deixa que o movimento aconteça*. Nesse *deixar*, o esquema corporal coordena os movimentos graças a uma *intenção musical*. O intérprete não mais precisa ficar dando ordens - mas precisa de uma *intenção*, clara e precisa. A movimentação do intérprete, de início descontínua e dura, foi dando lugar a uma movimentação natural e orgânica: uma movimentação rítmica. A motricidade, de não-espontânea, transformou-se em motricidade espontânea. Como o queria Nietzsche, o conhecimento foi *incorporado* - usando sua linguagem, feito *instinto*. Ou ainda, como diria Schopenhauer, o ato deixou de ser mera deliberação e passou a ser um ato da Vontade, um *ato corporal*.

Durante o estudo, a motricidade vai sendo depurada: os atos pré-reflexivos são analisados – ocorre uma reflexão sobre esses atos -, e novas informações, ou melhor dito, novas *intenções* vão sendo acrescentadas. A expressão vai se tornando cada vez mais clara porque a relação música-gesto vai se tornando cada vez mais clara.

Se o ritmo é uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo antes mesmo de representá-la com o pensamento, nos perguntamos: mas uma vez que surge o pensamento (pensamento aqui compreendido enquanto fala), como retornar à percepção original? É preciso poder chegar a essa

compreensão *também através do pensamento*, ou melhor dito, *transcendendo o pensamento*, fazendo-o *carne*.

Na verdade, nunca voltamos à percepção original: toda percepção é original. A questão que se nos coloca não é a da originalidade da percepção, mas a de sua *vivência*. A vivência do pensamento antes que este se articule e que se faça reconhecer enquanto pensamento (é em função desse *antes* que falamos numa primitividade da compreensão temporal). Se o pensamento pode ajudar nessa vivência, é *permitindo-a*; se ele pode induzir uma motricidade rítmica e natural, é permitindo que ela aconteça. Trata-se da passividade na atividade, da atividade na passividade, do *deixar acontecer*, 'deixar' que não é de forma alguma uma passividade, mas motricidade e expressão.

Capítulo 4

Motricidade e expressão

É comum numa situação de aula de música (ou de teatro ou de dança) qualificar os gestos corporais quanto à sua expressividade; dizemos então de um movimento que ele é *expressivo*, ou então que ele é *pouco expressivo* - falamos até mesmo em movimentos *inexpressivos* (o que é um contra-senso, já que a inexpressividade em si não deixa de ser, no contexto artístico, também uma expressão).

O aluno faz um gesto e o professor intervém dizendo “não, está muito neutro”; o aluno se esforça e o professor intervém novamente com um “agora está demasiado afetado – tente ser mais natural”. Mas até que ponto é “natural” para um ator representar Hamlet ou para um pianista tocar uma balada de Chopin? O que faz com que acreditemos na personagem do ator? Uma interpretação tão “natural” que nos passe a impressão de que quem está ali não é um ator, mas o próprio Hamlet, ou que quem está ali não é um intérprete, mas o próprio Chopin? Pelo menos são essas as reclamações mais freqüentes nos teatros: quando a falta ou o exagero da expressão nos remetem a uma vivência de “segunda mão” ou “derivada”, a uma caricatura de uma personagem e não à personagem mesma.

Não é preciso ser um especialista para saber diferenciar uma fala autêntica e espontânea de uma fala decorada, um discurso improvisado de um discurso lido. Claro que um bom profissional treinará sua fala a tal ponto que o ouvinte terá a impressão de que a fala lhe pertence, de que ele não a está reproduzindo, senão que ele é a fala; de que ele não a está representando, mas sim que a está

*vivenciando*⁵; que não se trata de um tempo passado sendo rememorado, mas um tempo presente em contínua *presentificação*. Observamos tal fenômeno no orador, no ator, no músico, no bailarino, no professor, enfim, em qualquer pessoa e em qualquer ação. Também o observamos na mãe que reconhece em seu filho seu estado físico e emocional sem que este precise lhe dizer uma palavra; nos amantes que reconhecem no amado a verdade ou inverdade dos seus dizeres amorosos; no terapeuta que compara o relato do paciente à sua linguagem corporal.

Em todos estes casos observa-se uma harmonia ou desarmonia entre *corpo* e *ato*: o corpo de quem *representa* um ato não é o mesmo corpo de quem *vivencia* um ato.

Helena Katz, ao falar do movimento expressivo em sua tese de doutoramento, *A dança é o pensamento do corpo*, afirma que “a dança é o que impede o movimento de morrer de clichê” (KATZ, 1994, p.19). Não entraremos aqui nos méritos da discussão sobre o *clichê*, mas nos bastará apontar para este fato: no clichê o movimento não é meu, é de outro, e eu apenas o represento.

No ensino da música, vários tipos de discussões metodológicas envolvem a escolha dos movimentos mais apropriados para determinadas expressões. Visto sob esse ângulo, o corpo se nos apresentaria como um *meio* para atingir um *fim* - no caso, a expressão (a própria frase “usar o corpo” denota tal fato).

Costuma-se dizer de um exímio instrumentista que ele ‘dispõe de uma ótima técnica’, ou seja, que ele ‘domina’ seu instrumento. Sob esse prisma, a técnica se nos apresenta como algo *a ser dominado*.

Ora, como vimos nos capítulos anteriores, o corpo não representa a si mesmo previamente o movimento a ser executado – não há algo como uma “pré-

⁵ Comparar com a citação de Merleau-Ponty à página 161.

estruturação” do movimento, mas uma sinergia das partes envolvidas, onde causa e efeito se confundem. A noção de corpo como instrumento nos induz erroneamente a uma idéia mecanicista do processo expressivo em música, noção implícita no sentido vulgar do termo *técnica*.

Enquanto representarmos a técnica como um instrumento, ficaremos presos à vontade de querer dominá-la. Todo nosso empenho passará por fora da essência da técnica (HEIDEGGER, 2001, p.35).

No âmbito da pedagogia musical essa preocupação de Heidegger em relação à técnica é mais que pertinente, pois praticamente todos os livros que abordam o assunto tratam do domínio técnico a partir de um suposto “controle corporal”, como se o corpo fosse uma marionete guiada por um eu. As distinções feitas entre um *eu*, um *corpo* e um *sujeito* – conceitos já amplamente discutidos tanto pela filosofia quanto pela psicologia, principalmente a partir das pesquisas de Freud – mais confundem que iluminam o fenômeno expressivo, já que ao nomear e diferenciar essas partes perde-se de vista o conjunto, a totalidade do fenômeno.

É muito interessante observar no músico a forma como seu corpo se expressa; através de tal observação, percebe-se facilmente se ele está ou não à *vontade* com a obra que interpreta. Se a obra ainda não estiver bem assimilada e interiorizada, seus movimentos serão menos orgânicos, pois serão movimentos de *comando* (representação de movimentos). Quanto maior sua intimidade com a obra, tanto mais ele passará ao público a impressão de que não está fazendo força para que a música aconteça, mas simplesmente *deixando-a acontecer*.

Para ilustrar esse fato, cito uma aula de regência do renomado maestro carioca Alceo Bocchino à qual estive presente em 1990, em Curitiba. Ele, já com idade bem avançada, perguntou aos alunos quantos movimentos com o braço achávamos que um regente faz em média durante um concerto. Supondo um programa com duas sinfonias, teríamos talvez uma média de dois mil compassos. Sendo que em cada compasso ocorrem geralmente três ou quatro gestos principais, teríamos algo como sete mil movimentos com o braço (fora gestos

adicionais com outras finalidades que não a marcação métrica). Como podia ser então que ele, com aquela idade, conseguisse fazer isso sem maiores problemas?

A pergunta era realmente instigante. Ele nos fez então começar a reger, primeiramente sem música, apenas contando metricamente através dos gestos. Antes de cem já estávamos cansados e com os braços doloridos. Depois experimentamos reger com música e não houve o menor sinal de cansaço. Ao que ele então revelou: o segredo é que *a música nos leva* (ou: nos deixamos *levar pela música*). O gesto expressivo não cansa porque não se repete; já o gesto não expressivo torna-se repetição mecânica, levando rapidamente ao cansaço físico e mental.

Nos deixamos levar pela música: o que significa isso? Significa que uma vez criado um fluxo expressivo não há mais a necessidade de comandar os movimentos através de representações: *a expressão organiza ela mesma o corpo*. Transpõe-se assim a dicotomia expressão/corpo. Pois é muito diferente dizer que *me expresso através do corpo* de dizer que *meu corpo se expressa*.

É importante não tomarmos a expressão como entidade, o que transformaria a ação expressiva na veiculação de um signo. Diversamente da expressão convencional, devemos admitir uma “operação primordial” na qual o exprimido não existe à parte da expressão e lhe é inseparável. Admitir que os elementos do aparelho expressivo *contêm realmente* a significação “é tão espantoso quanto admitir que a língua francesa contém realmente a literatura francesa” (MOURA, 2001, p.250). Como classificar então a conceituação de expressão?

Se a relação entre expressão e exprimido não é nem de interioridade, nem de exterioridade, nem de identidade, nem de diferença, ela parece irreduzível a todas as oposições formais de conceitos: o que faz da expressão algo dificilmente localizável nas taxinomias tradicionais. Assim, ela escapa tanto ao regime do signo quanto ao regime do símbolo, tais como esses conceitos surgem em uma tradição que – assegura Derrida – vai dos filósofos a Saussure. Pois se o signo traz sempre consigo a idéia do arbitrário de sua relação ao

significado, a crítica à exterioridade proíbe qualquer vizinhança entre expressão e signo. E se o símbolo “compreende nele mesmo o conteúdo da representação que ele faz aparecer” [Derrida], a crítica à interioridade proíbe igualmente a aproximação entre expressão e símbolo. Em vez de tentar aproximá-los, seria melhor dizer então que a expressão é um conceito elaborado para subverter tanto o tipo “signo” quanto o tipo “símbolo” – e que o seu comentário não é da alçada de nenhuma “semiologia” (MOURA, 2001, p.252).

É por isso que precisamos ter muito claro que, ao falarmos em ‘expressão’, não estamos nos referindo à veiculação de um determinado conteúdo semântico. Não falaremos em expressar algo através de um gesto; no gesto expressivo encontramos uma totalidade indivisível entre música e corpo. Seria, pois, uma contradição pensar a técnica como um procedimento mecânico que nos possibilitaria o acesso a um evento musical. A intenção musical e a ação corporal *fundam-se* mutuamente numa relação de *não-independência*.

Merleau-Ponty retoma de Husserl a noção de fundação. Tentando distinguir entre um “todo” em sentido inautêntico (em que as partes estão unidas a partir de um elemento exterior à própria unidade formada por elas) e um “todo” em sentido rigoroso (cujas partes estão unidas única e exclusivamente em função da relação de não-independência que guardam entre si), Husserl denominará de “fundação” essa relação de não-independência, por cujo meio duas ou mais partes formam um todo em sentido rigoroso. Merleau-Ponty empregará a noção de fundação em diversas situações, sobretudo quando se trata de caracterizar como uma significação (ou totalidade em sentido rigoroso) é expressa. No caso específico da experiência de percepção do corpo próprio, é a noção de fundação que permitirá a Merleau-Ponty falar de esquema corporal enquanto uma polarização espontânea e não “localizada”, em que todos os elementos concorrem para exprimir uma só orientação sensório-motora, um só sentido ou intenção, enfim, uma mesma totalidade (MÜLLER, 2001, p.192).

A questão da relação entre o todo e as partes é tratada por Husserl na *Terceira Investigação Lógica (Sobre a teoria do todo e das partes)*. Nela Husserl fala de *unidades semânticas* (unidades de sentido) onde um ‘a’ só adquire significado em função de um ‘b’, de forma que ambos se necessitam e se complementam - ambos *se fundam* um ao outro, formando um todo que não é determinado pelos casos singulares *a* e *b*, ou seja, que não estão independentes entre si. Essa não-independência entre *a* e *b* acarreta entre eles uma *relação de fundamentação*, ou *relação de enlace necessário*. Poderíamos, segundo Husserl, definir o conceito rigoroso de *todo* mediante o conceito de fundamentação da seguinte maneira:

por *todo* entendemos um conjunto de conteúdos que estão envolvidos numa *fundamentação unitária* e sem auxílio de outros conteúdos. Os conteúdos de semelhante conjunto se chamam partes. Os termos de fundamentação unitária significam que todo conteúdo está, por fundamentação, em conexão direta ou indireta com todo outro conteúdo. E isso pode ocorrer de forma que todos esses conteúdos estão fundados uns nos outros imediata ou mediatamente, sem auxílio externo; ou também de maneira que, inversamente, todos juntos fundam um novo conteúdo, assim mesmo sem auxílio externo (HUSSERL, 1985, p.421).

Afirmar a *fundação* entre as partes de um todo traz uma série de implicações, principalmente no tocante à idéia da *causalidade*: se uma parte é condição para a outra e vice-versa, como afirmar que uma é a causa e a outra o efeito? Isso significaria afirmar uma independência entre as partes, sendo o todo não um conjunto mas uma mera soma de *partes extra partes*. Como afirmar que um som é o produto de uma ação mecânica do corpo sobre um instrumento sem com isso perder de vista que, se houve um movimento em direção ao instrumento, é porque este já se encontrava fundado por um som?

Sem a noção de fundação entre as partes de um todo podemos ser levados à idéia de que é ao tocar que se produz uma expressão musical. Mas seria absurdo afirmar que, ao tocar sucessivamente várias notas, eu esteja produzindo de *per si* um fenômeno expressivo. O simples “tocar notas” não é um indicativo de “estar se expressando” (apesar de, involuntariamente, virem à tona expressões).

Som e gesto estão envolvidos num mesmo todo, sendo o fenômeno expressivo justamente esse todo, e não uma somatória de partes numa relação de causa e efeito.

E é exatamente nesse ponto que falham as várias “metodologias” de ensino musical: ao insistir numa atitude mecanicista onde determinado efeito é obtido através de determinado recurso – represento-me um som (uma imagem acústica) e a reproduzo através do corpo mediante uma técnica. É importante lembrar que há uma diferença substancial entre *fazer música* e *manipular uma máquina*,

diferenciação implícita nos diferentes usos do termo *técnica*, como veremos na segunda parte desta dissertação.

O uso vulgar da palavra *técnica* nos remete invariavelmente a uma situação de *alienação* em função da separação provocada pela distinção entre *quem faz* e *aquilo que é feito*, entre *meio* e *fim*:

devemos, pois, perguntar: o que é o instrumental em si mesmo? A que pertence meio e fim? Um meio é aquilo pelo que se faz e obtém alguma coisa. Chama-se causa o que tem como consequência um efeito. Todavia, causa não é apenas o que provoca um outro. Vale também como causa o fim com que se determina o tipo do meio utilizado. Onde se perseguem fins, aplicam-se meios, onde reina a instrumentalidade, aí também impera a causalidade (HEIDEGGER, 2001, p.13).

Em outras palavras: onde impera a causalidade ocorre a divisão, onde ocorre a divisão perde-se o todo. Claro que alguém poderia objetar que, para que o som ocorra, é necessária a intervenção do movimento de uma pessoa, movimento esse que pode perfeitamente ser objetivado, de onde poderíamos, sim, falar de técnica enquanto meio, enquanto instrumento. Mas, por outro lado, o que motiva o movimento é o som. Ambos, movimento e som, estão juntos desde o início – poderíamos dizer, num *ato intencional*, numa *expressão* (segundo Moura, o conceito de expressão é, para Merleau-Ponty, o outro nome ou a operação mesma da intencionalidade).

Uma insistência na perspectiva causal entre motricidade e expressão seria comparável à pergunta de quem surgiu primeiro, se o ovo ou a galinha – pergunta que só pode ser feita a partir da idéia de causalidade. E, mesmo assim, no universo da música é freqüente a pergunta sobre a *origem* da expressão.

Origem significa aqui aquilo a partir do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial. Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir do que é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se reconhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro.

E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente (HEIDEGGER, 1980, p.11).

Ao afirmar que obra e artista não se sustentam isoladamente, Heidegger corrobora a tese de não-independência de Husserl: ambos se fundam mutuamente numa unidade indivisível. Questionamentos sobre a origem são sempre tema delicado e complexo, que tendem a entrar na esfera do “se Deus criou o mundo, então quem criou Deus?”. A perplexidade surge justamente desse enlace fundador entre criador e criado, desse todo como expressão única.

Ao perguntar pela origem da expressão musical estamos perguntando, indiretamente, sobre a relação entre *cogito* e *corpo* ao fazer música. É óbvio que podemos falar de um cogito, assim como podemos falar de um corpo. Mas falar de um e de outro isoladamente, mais que elucidar o fenômeno, o vela, pois nos remete mais uma vez a um princípio de causalidade.

A título de exemplo, pensemos, por um instante, numa passagem musical. Podemos dizer que uma determinada passagem

nos causa um sentimento muito especial. Nós a cantamos, e fazemos enquanto isso um determinado movimento, talvez tenhamos também alguma sensação específica. Mas esse acompanhamento – o movimento, a sensação, não os reconheceríamos em outras circunstâncias. São totalmente vazios, a não ser quando cantamos essa passagem. “Eu a canto com uma expressão muito bem definida”. Essa expressão não é algo que se possa separar da passagem. É um outro conceito. A expressão é a passagem *assim* tocada (*assim* como a faço; uma descrição poderia apenas indicá-la). (WITTGENSTEIN, 1990, p.502).

A expressão é a passagem *assim* tocada; *assim* é aqui a qualidade fundamental, o *ato intencional* pelo qual se reconhece única e inconfundivelmente aquela passagem. Esse ato intencional não é uma expressão que se serve de um corpo para materializar-se, não é uma representação de movimento que desencadeia uma ação: ele é a própria ação expressiva.

Fazer um movimento e *descrever* um movimento; a descrição seria uma *representação* do movimento, não o movimento em si. O cogito que faz não é o

mesmo cogito que descreve. A descrição da expressão não é a expressão em si - ou, lembrando o poema do mestre Zen Yoka Daï shi: “eles nada conseguem tomando por Lua o dedo que a aponta” (DAÏ SHI, 1995, 228).

Convém levar-se em consideração, neste caso, algumas armadilhas que a língua e a gramática nos preparam. Sintaticamente, ao empregarmos o verbo *expressar*, subentendemos que *quem* expressa, expressa *algo* para *alguém* por *meio* de alguma coisa. Assim, haveria um *sujeito* da ação expressiva (*quem* expressa); esse sujeito expressaria *algo* – algo que assume uma qualidade de objeto independente enquanto representação (expressões como raiva, alegria ou tristeza seriam assim mortificadas, *coisificadas*, como se a raiva que há *em mim* – um *em mim* que pressupõe uma interioridade em oposição a uma exterioridade – fosse uma *coisa* a ser posta *para fora*); para executar tal ato, de *por para fora o que tenho dentro de mim*, teria à minha disposição um instrumento, uma máquina, uma marionete: *o corpo*, sob o comando de um sujeito. *Através dele* (do corpo - nesse *através* fica clara sua concepção como meio) eu me expressaria. Me expressaria *para alguém* - um *fim*.

Uma tal descrição lingüística subverte o fenômeno, levando-nos a uma fragmentação do todo, onde se perde o essencial, que é justamente a relação ativa e sinérgica dessas “partes”. É difícil perceber as relações de não-independência a partir de uma linguagem discursiva, que é de outra natureza que da do fenômeno expressivo/motriz, caracterizada antes por uma “ação muda”. O pensamento enquanto representação de certa forma inibe, no decorrer da ação, a própria expressão. Assim,

o professor de música que intente fazer que seu discípulo se concentre na *ação muscular* durante a *execução* de uma obra o colocará na mesma situação da centopéia da estória que “vivia feliz até o dia em que uma rã lhe perguntou com qual pata começava a caminhar; isto a perturbou de tal maneira que caiu numa vala por pensar na forma de andar” (KAPLAN, 1987, p.42).

Ao separarmos, mesmo que conceitualmente, um *pensar* de um *agir*, perdemos a noção de interação auto-reguladora e auto-organizativa que a motricidade implica.

Claro que, por razões didáticas, há vários momentos no estudo em que se pede ao aluno que este se concentre no movimento e que o controle da maneira ‘x’ ou ‘y’. Mas, obviamente, tal procedimento é inibidor de uma expressão plena, já que não está em ação uma totalidade, uma polarização espontânea e *não localizada*. Essa não-localização indica a relação espontânea entre as partes do todo. É preciso que o pensamento representacional, “falante”, se transforme em discurso “mudo” (o *silêncio* oriental), em intenção, *em ato*; é preciso transformar “a palavra em carne”.

Merleau-Ponty se refere a essa “ação muda” como uma *fala silenciosa, sem significação expressa e no entanto rica de sentido*:

silêncio da percepção: a filigrana que eu não saberia dizer o que é, nem quantos lados possui etc. e que, contudo, aí está. (...) Existe um silêncio análogo da linguagem i.e, uma linguagem que não comporta mais atos de significação reativados do que essa percepção – e que, no entanto, funciona, e inventivamente é ela que intervém na fabricação de um livro (MERLEAU-PONTY, 2000, pág.240).

Uma fala silenciosa que não é a palavra, mas que está por trás da palavra, que permite a palavra. Um pensamento não representacional, mas que também é pensamento, uma consciência que opera a linguagem por trás da linguagem. O pensamento do corpo, poderíamos dizer (desde que com isso não se imagine um esquema infantil de localização do pensamento onde o pensamento “falante” se localizaria “na cabeça” enquanto o pensamento “mudo” se localizaria “no resto do corpo”; apesar de cômica, tal metáfora é de grande aceitação popular, a ponto de muitos se esquecerem de que se trata apenas de uma simples metáfora).

Diríamos que no decorrer do estudo de uma obra o músico se move numa espécie de “zig-zag” entre o pensamento “falante” e o pensamento “mudo”, da

análise do discurso à *vivência* do discurso. Se a análise ocorre *durante* a vivência, esta fica comprometida enquanto tal, uma vez que o pensamento representacional inibe o fluxo expressivo principalmente no tocante à sua espontaneidade. Trata-se, pois, de que o músico aprenda a disciplinar-se no sentido de *permitir* a instauração e continuação desse fluxo expressivo.

A questão que agora se nos coloca é: mas como pensar “não-representacionalmente”? Deixando que as coisas repousem em si mesmas - *deixando ser sem nomear o ser*. Olhar para o céu e não pensar na palavra “azul”; tocar um acorde de sol maior e não lhe dar o nome “acorde de sol maior”; reger uma orquestra e não pensar enquanto isso “estou regendo uma orquestra”. Esquecer-se na ação. *Viver a ação*.

Claro que, para tocar um acorde de sol maior, são necessários vários estudos (teoria musical, harmonia etc.), estudos que nos dão um embasamento teórico a partir do qual compreendemos as relações musicais que constituem um acorde de sol maior. Mas a expressão musical de uma determinada passagem em sol maior transcende o fato de constituir-se nas notas do acorde de sol maior, assim como a vivência da água transcende o conhecimento de que ela é formada por agrupamentos de H₂O. Pensar (representar) o acorde em lugar de vivenciar a expressão daria um sentido completamente diferente à nossa ação motriz; o corpo que nomeia não age como o corpo que vivencia: um sente o metro, o outro sente o ritmo; num o pensamento é localizável, noutro “não-localizável” (ao representar-me o movimento necessário à execução do acorde de sol maior localizo-o ao instrumento – perdendo porém todas as outras partes do conjunto por estar concentrado em apenas uma delas); num, corpo e música fundam-se indistintamente numa só expressão; noutro, uma idéia representada se utiliza de um corpo, faz uso de um instrumento.

Na verdade toda esta problemática surge somente quando se tem a noção de pensamento enquanto “discurso verbal da consciência”. É aí que se forma uma cisão entre pensamento e ação. Segundo Foucault,

O homem é um modo de ser tal que nele se funda esta dimensão sempre aberta, jamais delimitada de uma vez por todas, mas indefinidamente percorrida, que vai, de uma parte dele mesmo que ele não reflete num cogito, ao ato de pensamento pelo qual a capta; e que, inversamente, vai desta pura captação ao atravancamento empírico, à ascensão desordenada dos conteúdos, ao desvio das experiências que escapam a si mesmas, a todo o horizonte silencioso do que se dá na extensão movediça do não-pensamento. Porque é duplo empírico-transcendental, o homem é também o lugar do desconhecimento – deste desconhecimento que expõe sempre seu pensamento a ser transbordado por seu ser próprio e que lhe permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do que lhe escapa. (...) Como pode ocorrer que o homem pense o que ele não pensa, habite o que lhe escapa sob a forma de uma ocupação muda, anime, por uma espécie de movimento rijo, essa figura dele mesmo que se lhe apresenta sob a forma de uma exterioridade obstinada? (...) Qual é, pois, a relação e a difícil interdependência entre o ser e o pensamento? (FOUCAULT, 1999, p.445).

Essa última pergunta de Foucault nos parece resumir a problemática com a qual estamos lidando: qual a relação entre *ser* e *pensamento*, entre *Cogito* e *ação*?

A dificuldade em se estabelecer tal relação reside justamente no fato de tomarmos como ponto de partida uma parte extraída de um conjunto, quando seria mais pertinente observar diretamente o conjunto. Ao denominarmos o *Cogito* de *Cogito* e a ação de *ação* estamos pensando em partes independentes, e enquanto forem partes independentes só poderá haver entre elas uma relação de exterioridade, portanto de causa e efeito, distanciando-nos sempre do fenômeno expressivo - onde as partes fundam-se num todo indivisível. O *Cogito* não pode ser separado da ação – motivo pelo qual, antes de ser explícito, é tácito,

e a reflexão se realiza como reflexão-sobre-um-irrefletido; as idéias não são conceitos acabados constituídos e possuídos pelo pensamento ativo, mas gênese e devir de sentido, cristalizando-se provisoriamente em sedimentações que se reabrem com a reativação das significações (CHAUÍ, 2002, p.98).

O *Cogito* tácito revela uma expressão primeira fundada numa relação com o todo. Há, segundo Merleau-Ponty, um *silêncio da consciência* envolvendo a *consciência da linguagem*, e esse “silêncio” acompanha todos os nossos atos, todos os nossos movimentos. *Cogito* tácito, intencionalidade, expressão: mais que experiências, *condições*, sem as quais eu não poderia projetar em torno dos dados de minha experiência espacial um horizonte temporal, instituindo uma orientação específica para minha motricidade. Não fosse por esse *Cogito*,

eu não poderia almejar, em cada dado de minha atualidade, a totalidade à qual integra. (...) Ora, diz Merleau-Ponty, esse saber que habita a percepção e a fala, nós o compreendemos de maneira evidente se atentarmos para o que se passa no corpo próprio. Ou, então, ele não se distingue do poder que temos em geral sobre nosso corpo: *se me ordenam tocar minha orelha ou meu joelho, levo minha mão à minha orelha ou ao meu joelho pelo caminho mais curto, sem precisar representar-me a posição de minha mão à outra (Fenomenologia da Percepção, p.169)*. Enquanto se move a si mesmo, quer dizer, enquanto é inseparável de uma visão de mundo, nosso corpo é o próprio *Cogito* tácito. Ele é a condição de possibilidade não apenas da articulação e compreensão de uma significação existencial, mas de todas as operações expressivas e de todas as aquisições que constituem o mundo cultural (MÜLLER, 2001, p.298).

Ao expressar-se, o corpo move a si próprio. Esse é o fundamento da motricidade. O corpo não se move *para* expressar-se: ele se expressa movendo-se.

Quando reunimos a expressão e o exprimido numa *relação de fundação*, chegamos à unidade de um todo formado por partes não-independentes, em oposição a um todo “por agregação”. Em um todo por agregação as partes são separáveis, não exigindo, mas conservando sua independência recíproca, e por isso pedem, para formar o todo, um momento exterior que lhes dê unidade (MOURA, 2001, p.268). Ao contrário de um todo por agregação, num todo em relação de fundação as partes são heterogêneas mas inseparáveis, não precisando de um elemento exterior para lhes dar unidade, razão pela qual dizemos que estão em relação de *enlace necessário* ou de *não-independência*. É através da noção de fundação que podemos compreender nossos comportamentos sensório-motores sem precisar recorrer à noção de representação. Trata-se de uma

relação de não-independência ente aquilo que fui, aquilo que sou e aquilo no que posso me transformar, antes mesmo que eu possa me representar (MÜLLER, 2001, p.193).

É nesse sentido que a experiência expressiva se revela também uma experiência temporal: o ser que se cria em suas múltiplas possibilidades – criação temporal, criação motriz, criação expressiva.

Capítulo 5

Expressão e temporalidade

A música ocorre no tempo - fato aparentemente óbvio e que encontramos em qualquer manual ou dicionário de música. *A música é uma arte temporal*, lemos. Trata-se de uma conceituação comumente aceita - afinal, quem irá negar que é necessário um certo tempo para se ouvir uma melodia até o final? É aparentemente óbvio, portanto, que a música ocorra no tempo, já que o ouvinte não percebe todas as notas de uma melodia simultaneamente, mas sucessivamente.

Porém, como vimos no *Capítulo 2*, a questão temporal vai muito além do tempo físico e traz consigo profundas implicações no que se refere à expressão musical. Se a questão do tempo nos interessa nesta pesquisa, deve-se primeiramente em função de uma práxis musical, práxis que revela um *tempo vivido*, tempo que não é o tempo físico nem tampouco o tempo psicológico (apesar desses tempos estarem também incluídos no ato interpretativo).

A constatação (vide capítulo anterior) de que na relação de fundação há um enlace necessário, uma não-independência entre *aquilo que fui*, *aquilo que sou* e *aquilo no que posso me transformar*, deixa entrever uma relação profunda entre os momentos do tempo, uma relação que liga passado, presente e futuro numa única experiência. Merleau-Ponty chega a declarar, na *Fenomenologia da Percepção*, que o tempo está “no coração da expressão”;

e o ensaio sobre fenomenologia da linguagem, no *Éloge*, termina – de forma um tanto abrupta - afirmando que o “ato filosófico último está em reconhecer a afinidade transcendental dos momentos do tempo”. (...) Para poder dar ao tempo o privilégio de estar no “coração” da expressão, será preciso, antes de

tudo, não separar a “ordem dos coexistentes” da “ordem dos sucessivos”, e ver na segunda a chave da primeira. Só a partir de então poderemos buscar no tempo o fundamento da “síntese perceptiva”, que passará a ser concebida como uma síntese *essencialmente* temporal (MOURA, 2001, p.258).

A idéia (ou a experiência) de uma *síntese temporal* nos será de grande auxílio na compreensão da experiência musical. Porém, para que fique mais clara a vinculação dessa síntese à expressão musical, será interessante retomar alguns aspectos das teorias sobre o tempo.

A discussão sobre o tempo é antiga – praticamente todos os pensadores e filósofos dela trataram, e fugiria ao âmbito deste trabalho um histórico pormenorizado dessas idéias. Poderíamos citar como algumas das primeiras e principais fontes dessa discussão o *Timeu* de Platão, o Livro IV da *Física* de Aristóteles, o capítulo XI das *Confissões* de Santo Agostinho e a *Crítica da Razão Pura* de Kant. Especial ênfase ao tema foi dada, mais tarde, pela *fenomenologia*, destacando-se os escritos de Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty.

Basicamente, as teorias falam de um *tempo para nós* (caracterizado muitas vezes como tempo *psicológico* ou *subjetivo*, o *tempo para um sujeito*) e de um *tempo no mundo ou do mundo* (um tempo “físico” e mensurável, *objetivo*: o tempo “do relógio”).

É desse tempo *no mundo e do mundo* que Aristóteles nos fala, definindo o tempo como *o número [medida] do movimento segundo o antes e o depois*; sabemos que transcorreu um certo tempo quando percebemos uma mudança, um movimento. O “antes e o após” traduzem assim uma ordem *espacial*: o “antes” e o “após” de um corpo em movimento, compreendendo-se o tempo a partir de sua relação com o espaço.

Colocam-se aqui alguns problemas, entre eles o de que a teoria de Aristóteles presumiria a existência de um observador “neutro” para medir o movimento. Outro problema, apontado por Castoriadis (1992, p.268) e já

mencionado no capítulo 2 é que, quando Aristóteles relacionou *tempo* com *movimento*, não escreveu que o tempo *era* o movimento; ele escreveu que o tempo era uma das determinações essenciais do movimento, isto é, sua *medida*. Se o “mesmo movimento” acontece com durações diferentes, simplesmente ele não é mais o mesmo movimento (não pode ser o mesmo movimento, pois cada movimento envolve outra relação, outra temporalidade, outra *expressão*).

De toda sorte, instaura-se em nossa cultura uma noção de tempo enquanto número, enquanto medida. Através do relógio, o tempo é homogeneizado, dividido em parcelas de igual duração, de forma que também o movimento (movimento no espaço) possa ser medido. Nesse espaço-tempo, um ponto-agora é fixado, de tal forma que sempre há dois pontos temporais, um antes e outro depois, criando-se uma idéia de *sucessão*: uma sucessão *linear, horizontal*, na qual o dois vem depois do um e antes do três. A representação do tempo como linha desloca a problemática do tempo para a problemática do espaço, não nos ajudando a compreender o tempo “por ele mesmo”, como pretenderá a fenomenologia.

Séculos mais tarde, Agostinho questiona a mensurabilidade do tempo e se pergunta, após haver questionado sobre a eternidade (discutiremos a questão da eternidade mais tarde), pela duração do presente: somente o presente existe, reconhece ele, e se há três tempos – passado, presente e futuro -, é unicamente devido a uma ‘difração’ da alma:

se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em tais partes, por mais pequeninas que sejam, só a este podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração. Se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo o tempo presente não tem nenhum espaço. (...) E, contudo, percebemos os intervalos dos tempos, comparamos-los entre si e dizemos que uns são mais longos e outros mais breves. (...) Mas não medimos os tempos que passam, quando os medimos pela sensibilidade (AGOSTINHO, 1998, p.280).

Com o que ele distingue o tempo ‘do mundo’ de um tempo ‘sensível’, um tempo ‘para o sujeito’. Dada sua subjetividade, esse tempo não seria passível de medição. Se podemos, segundo Agostinho, medir o tempo, é porque há uma

distentio (*distendo*: estender, desdobrar), uma extensão ou tensão ou desenvolvimento da alma ou do espírito (*distentio animi*). Assim, não existiria o passado nem o futuro: o espírito é que se estenderia, em seu presente, até eles. Seria, portanto,

impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Talvez fosse mais apropriado dizer que existem três tempos: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, esses três tempos em meu espírito, e não os vejo fora dele: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras (Idem, ibidem, p.284).

Estariamos, portanto, sempre e inexoravelmente no presente. Nesse presente, o *animus* seria capaz de três atividades ou posturas: *et expectet, et attendit, et meminit*; o espírito *expecta* (espera por), ele presta atenção em (ou se importa com, se preocupa com – Heidegger!), ele se rememora ou se lembra. Expectação, atenção e memória: presenças simultâneas (*simul*) na alma, que se põe em movimento graças a um *intentio animi*, a uma *intenção* da alma. E, se o presente não tem extensão, é porque

é apenas uma tensão entre não ser ainda e já não ser. (...) Isso, porém, ainda não é suficiente. Resta definir o que põe em movimento esse eterno presente, o que o torna uma sucessão. A resposta [para Agostinho] estava esboçada desde o *De libero arbitrio*: é o ato de vontade que confere aos eventos uma direção porque confere a eles uma intenção. (...) O ato da atenção presente se torna assim, ainda uma vez, um ato intencional, portanto um ato direcionado. A forma do tempo é, antes de mais nada, direção (MAMMI, 1994, p.52).

Vemos assim o porque do interesse dos fenomenólogos pelas idéias de Agostinho, que já prenuncia a existência de uma intencionalidade. A atenção, a expectativa e a memória se transformam, no vocabulário husserliano, em *impressão original* (*Urimpression*), *protensão* e *retenção*. Aliás, Husserl inicia suas *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo* justamente elogiando Agostinho:

a análise da consciência do tempo é uma antiquíssima cruz da psicologia descritiva e da teoria do conhecimento. O primeiro que sentiu a fundo as poderosas dificuldades que aqui residem e que com elas lutou até quase ao

desespero foi Santo Agostinho. Os capítulos 14-28 do Livro XI das *Confissões*⁶ devem ainda hoje ser profundamente estudados por quem se ocupe com o problema do tempo. Porquanto, nestas coisas, a época moderna, orgulhosa do seu saber, nada mais grandioso e mais considerável trouxe do que este grande e, na verdade, incansável pensador (HUSSERL, 1994, p.37).

Também Heidegger se faz em muitos momentos tributário das idéias agostinianas, principalmente no sentido de vincular o tempo ao ser, dispondo-se até, em dado momento, a prosseguir a filosofia do tempo a partir do ponto em que a deixara Agostinho. Assim, lemos em *O conceito de Tempo*:

disponho eu do Ser do tempo? Sou eu mesmo o agora e meu ser-aí (*Dasein*) o tempo? Agostinho, no Livro XI das *Confissões*, levou até aqui a pergunta, e o tempo é o próprio espírito. E Agostinho deixou essa pergunta no ar (HEIDEGGER, 1995, p.10).

Husserl vê no *distentio animi* um prenúncio da consciência interna do tempo e da consciência temporal intencional; para Heidegger, o *distentio animi* aponta para o caráter ek-stático do *Dasein*, assim como para uma temporalidade ek-stática horizontal do mesmo. Agostinho determina a essência do tempo como o triplo desdobramento do espírito, enquanto Heidegger vê, radicalmente mas nessa mesma direção, a essência do tempo como a unidade dos três ek-stases da temporalidade existencial do *Dasein* (V. HERRMANN, 1992, p.200).

Para Husserl, a pergunta filosófica sobre a essência do tempo é uma pergunta sobre a origem *fenomenal* do tempo: como é vivenciado o nascer do tempo *para uma consciência temporal*; em que experiências temporais o *agora*, o *não-mais-agora* e o *ainda-não-agora* são originalmente vividas; como se constitui nessas experiências temporais originais a duração temporal de acontecimentos e de atos.

⁶ Husserl não cita os capítulos 1 a 13 das *Confissões* porque estes se referem ao tempo de Deus, à *eternidade*, o que caracterizaria uma discussão antes teológica que filosófica. Veremos, porém (ainda neste capítulo), que a discussão sobre a eternidade também pode ser tratada, pelo menos ao nosso ver, por uma perspectiva não teológica, perspectiva que abre outras possibilidades na discussão sobre esse tema.

Husserl se utiliza da experiência acústica (mais especificamente de uma melodia) para exemplificar suas análises da consciência interna do tempo (também Agostinho faz uso do material sonoro em suas investigações). E a pergunta fenomenológica nesse contexto musical é: como se constitui a duração temporal de minha percepção do som, assim como da duração temporal do som no decorrer de minha percepção? Trata-se de uma pergunta sobre a consciência subjetiva do tempo, bem como sobre a vivência (também subjetiva) temporal. Será com a ajuda do conceito de *intencionalidade* que Husserl tentará explicar a constituição temporal dos modos da consciência.

O conceito de *intencionalidade*, oriundo da filosofia medieval (mais precisamente da escolástica) e retomado por Brentano, professor de Husserl, significa: dirigir-se para, visar alguma coisa. Quando a fenomenologia diz que ‘a consciência é intencionalidade’, significa dizer que toda consciência é ‘consciência *de*’ (consciência de alguma coisa); é consciência estando dirigida (sentido de *intentio*) a um objeto (um objeto que, ao ser definido em sua relação com a consciência, torna-se um objeto-para-um-sujeito). Portanto, a consciência não é uma substância (alma), mas uma *atividade* constituída por *atos* (percepção, imaginação etc.) com os quais visa algo. A esses atos Husserl chama *noesis*, e àquilo que é visado pelos mesmos, *noemas*.

Ao descrever a percepção temporal de um som, Husserl o faz em dois sentidos: num primeiro momento, efetua uma *redução eidética* – que busca o significado ideal e não empírico dos elementos empíricos – e, num segundo momento, uma *redução transcendental* – que visa à essência da própria consciência enquanto constituidora ou produtora das essências ideais.

No primeiro momento descreve-se, assim, *o que me é dado* na percepção de um som: que o som começa, que ele dura um certo tempo, que uma parte de sua duração já transcorreu, que cada novo ‘agora’, cada nova fase da duração do som se perde num não-mais-agora, num passado, mas que no fluxo sonoro novos

‘agoras’ surgem, que há um agora onde o som termina e ao mesmo tempo se inicia, que o som não mais atual se afasta e que esse afastamento aumenta progressivamente à medida que advêm novos agoras; e que, finalmente, a percepção do som se escoa e desaparece na escuridão de um passado.

Descreve-se então os *modos* como a consciência percebe esse som (*Bewusstseinsweisen*), realizando uma descrição fenomenológica não do que me é dado como som, mas de *como* ele *me* é dado: a mesma duração me aparece, em seu fluxo contínuo, sob várias formas, sob vários modos.

Na consciência do som que se inicia detectamos um primeiro momento na duração que surge para a consciência no modo de um *agora* (que Husserl denomina na maioria das vezes *Jetztpunkt*: ponto-agora). A consciência, porém, não permanece atada a esse agora inicial: o som permanece para ela no *modo de agora* enquanto uma de suas fases for experienciada na qualidade de agora, enquanto esse som lhe for *atual*. Quando soa um novo som,

o precedente não desaparece sem deixar rasto, senão nós seríamos mesmo incapazes de notar as relações entre os sons consecutivos. (...) Que o estímulo dure, tal não quer dizer que a sensação seja sentida como duradoura, mas apenas que também a sensação dura. Duração da sensação e sensação da duração são duas coisas distintas. E é do mesmo modo para a sucessão. Sucessão das sensações e sensação de sucessão não são o mesmo (HUSSERL, 1995, p.45).

Aqui residiria, segundo Husserl, o erro de Brentano: de confundir *ato* com *correlato* (ou, em outras palavras, de confundir *noesis* com *noema*).

É, então, surpreendente ao máximo que Brentano não tenha de modo nenhum tido em conta a diferença, que se impõe por si própria e que é impossível que ele não tenha podido ver, entre percepção do tempo e fantasia do tempo; a diferença que subjaz ao discurso sobre a *percepção de uma sucessão* e sobre o *recordar-se de uma sucessão outrora percebida*. (...) Brentano não distingue entre ato e conteúdo ou, respectivamente, entre ato, conteúdo de apreensão e objeto apreendido (Idem, ibidem, p.50).

Esse é, a nosso ver, um dos principais elementos nesta discussão: a diferenciação entre a *percepção de um som* e a *representação de um som*, entre sua vivência e sua descrição.

Enquanto o som é vivenciado, ele permanece atual - permanece atual a um agora. Mas como pode um agora permanecer agora no decorrer de uma sucessão temporal? Como impedir que um som não se torne imediatamente um som passado? Segundo Husserl, porque um mesmo ato de apreensão envolve intencionalmente presente, passado e futuro, reunindo-os num único *tempo de presença* (expressão que Husserl toma emprestada de William Stern, que denomina tempo de presença à *extensão de tempo sobre a qual um ato psíquico se pode estender*). É graças a esse tempo de presença que se estabelece uma continuidade (*Kontinuum*) perceptiva, através da qual podemos permanecer atuais ao experimentar o som.

Um som passa – passa de um *agora* a um *não-mais-agora* -, mas dele ainda tenho consciência, ainda o tenho *atual*. A esse *ainda ter atual* denomina Husserl *retenção* (que Agostinho denominara com o verbo *tenere*; o que Husserl chama de percepção em sentido estrito, isto é, percepção do atual dado como agora, encontrava-se para Agostinho no conceito de *praesens intentio* ou *attentio*).

Enquanto o som permanece atual, ele se modifica continuamente para minha consciência retencional, de onde se forma uma continuidade de retenções (*Kontinuum der Retentionen*). Há uma impressão inicial (ou proto-impressão – *Urimpression*) que se transforma constantemente a cada nova impressão, a cada novo agora que a consciência intencional incorpora. Permanecer atual não significa, portanto, permanecer inalterável, mas sim permanecer *em fluxo*, fato que, como veremos, trará decorrências importantíssimas para a prática musical.

À percepção continuada, advinda da cadeia de retenções, Husserl chama *recordação primária*, diferenciando-a de uma *recordação secundária*,

caracterizada como uma memória, uma *representação* da recordação primária. É muito importante que a recordação primária não seja confundida com a memória, ou seja, com a recordação secundária (Agostinho, por exemplo, ao utilizar o termo *memória* nos capítulos 27 e 28 do Livro XI das *Confissões*, o pensa no sentido da recordação primária de Husserl).

A proto-impressão, a consciência do agora atual, é posta por Husserl como *início absoluto* (Idem, ibidem, p.125), como *fonte primeira*, a partir da qual surgem as modificações retencionais. A consciência proto-impressional da atualidade do agora não surge, como a retenção, como uma criação consciente. Ela surge, antes,

através de *gênese espontânea* (*genesis spontanea*), como Husserl a formula. Ela é *geração original* (*Urzeugung*), *criação original* (*Urschöpfung*), que não cresce de um germe, como a retenção - que surge a partir da proto-impressão. (...) Toda modificação retencional é algo gerado a partir de uma espontaneidade da consciência. (...) A modificação retencional é, enquanto espontaneidade da consciência, uma *espontaneidade original* (*Ursponaneität*). (V. HERRMANN, 1992, p.162).

É através de tal espontaneidade que podemos perceber e vivenciar o som em sua atualidade. Inatual, a percepção do som já não é mais uma percepção do som (uma recordação primária), mas uma representação do som (uma recordação secundária). É preciso aqui tomar um certo cuidado com a vulgarização dos termos memória, lembrança e recordação. Husserl diferencia *Erinnerung* de *Wiedererinnerung*, o que em português causa uma certa dificuldade, pois teríamos que falar em lembrança e “relembança”, em memória e “rememória”, em recordação e “re-recordação”. O primeiro está associado a uma recordação primária (a uma retenção), o segundo a uma secundária, ou seja, a uma rememoração que não acompanha o decorrer perceptivo (*Wahrnehmungsablauf*). A recordação primária é uma ‘consciência original temporalmente constituída e não-independente’ (*unselbstständig, ursprüngliches zeitkonstituierendes Bewusstsein*), ao contrário da secundária, que é um ‘ato independente da consciência’ (*selbstständiger Bewusstseinsakt*).

Na prática, as recordações primárias e secundárias se confundem: a qualquer momento, um agora pode perder sua atualidade, bem como uma representação pode renovar-se numa vivência atual. Especialmente na prática musical observamos com nitidez esse fenômeno, onde o intérprete ora lembra, ora relembra a música (tentaremos mostrar nesta dissertação a importância para o intérprete de disciplinar-se, durante a execução de uma obra, no sentido de permanecer o máximo possível na consciência retencional, de forma a garantir a espontaneidade e continuidade de sua vivência).

Mas a consciência, em sua relação com o agora, não apenas o retém: ela também o *expecta*. O agora, para continuar sendo, projeta-se num futuro imediato, num contínuo estar-sendo. Em lugar do *expectatio* agostiniano, Husserl usará o termo *protensão* para indicar o ato (também original, temporalmente constituído e não-independente) pelo qual a consciência se dirige intencionalmente ao ainda-não-agora. Também aqui falará em *expectação* (*protensão*) *primária* e *secundária* (*primäre und sekundäre Erwartung*), de forma análoga à da retenção.

Forma-se, assim, um *campo temporal* (*Zeitfeld*) constituído por atos retencionais e protensionais.

O ato constituído, construído a partir da consciência-agora (*Jetztbewusstsein*) e da consciência retencional, é percepção adequada do objeto temporal. Este deve conter distinções temporais e as distinções temporais constituem-se precisamente em tais atos, na proto-consciência (*Urbewusstsein*), na retenção e na protensão. (...) A melodia total aparece como presente enquanto ainda soa, enquanto ainda soam os sons a ela pertencentes, visados numa conexão de apreensão. Ela está passada somente depois de o último som se ter ido. (...) Um objeto temporal é percebido (ou impressionalmente consciente) tanto quanto ele se produza ainda em novas proto-impressões que constantemente entrem em cena (Husserl, Op. cit., p.70).

Aqui se estabelece um vínculo estreito, talvez inseparável, entre *presente* e *presença*: para a consciência existirá uma melodia no presente enquanto essa

mesma consciência estiver presente (intencionalmente) na melodia, *visando* seus sons numa *conexão de apreensão*.

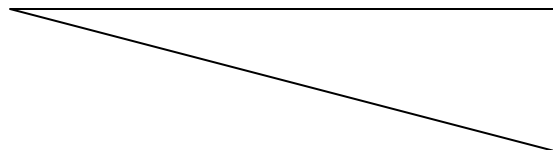
Mas não estará Husserl repetindo o pensamento de Agostinho, de que o espírito estaria sempre num presente, numa *lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras*? Na verdade, não. Para Husserl, nós percebemos o passar de um agora proto-impressional para um não-mais-agora retencional; na consciência retencional, somos colocados diretamente em contato com o recém-passado e com o recém-futuro. Impressão inicial, retenção e protensão são, portanto, atos temporalmente constituídos (*zeitkonstituierende Aktmomente*) porque constituem tempo imanente como presente proto-impressional, passado retencional e futuro protensional.

A questão, poderíamos colocar de outra forma, é saber

como é possível que eu compreenda em cada “agora” as retenções e protensões, sem com isso nivelá-las num só sentido, como se se tratasse de um fenômeno apenas presente? Como é possível que eu as compreenda sem estancar ou antecipar, respectivamente, suas marchas em direção ao passado e ao porvir? A solução para essa questão, Husserl encontra salientando que, os perfis retidos ou protendidos não são para a consciência aspectos sensitivos ou espaciais, não são resíduos ou projeções “realmente” imanentes ao “agora”. Ao contrário, eles são a *co-presença* de algo que permanece apenas “em intenção”, são “um modo de visar”, o que faz deles uma verdadeira intencionalidade (MÜLLER, 2001, p.271).

Não se trata, porém, da mesma intencionalidade por cujo meio a consciência intencional constitui os objetos temporais. Husserl se refere a ela como uma intencionalidade *de tipo especial (eine Intentionalität eigener Art)*. Essa intencionalidade especial divide-se em duas: uma *intencionalidade transversal (Querintentionalität)*, representada em seu diagrama do tempo (vide abaixo) pelas linhas transversais, e uma *intencionalidade longitudinal (Längsintentionalität)*, indicada pelas linhas verticais.

AE: Série dos agora
AA': Escoamento
EA': Continuum das fases (os 'agora' com horizontes de passado)



Através da intencionalidade transversal a consciência sustenta o fluxo das impressões iniciais, mantendo esse fluxo de maneira progressivamente modificada. Por meio dela a consciência irá deflagrar, para cada nova impressão inicial, os horizontes que, depois, a intencionalidade longitudinal irá compartimentar como retenção e protensão. É esta que institui para um agora os diferentes sentidos (retrospectivo e prospectivo) do escoamento de seus horizontes.

No caso de uma melodia, apreendemos cada som particular em sua duração temporal (intencionalidade transversal), bem como sua unidade no interior de um *continuum* (intencionalidade longitudinal). Para apreender a melodia é preciso, portanto, que em cada agora eu não apenas apreenda o som, mas que o protenda em direção ao próximo, que encontrará no primeiro um horizonte de passado, viabilizando assim a síntese de identificação que minha intencionalidade de ato realizará.

É pelas noções de “intencionalidade transversal” e “longitudinal” que Husserl conseguiu fazer o “agora” deixar de ser o que era para o pensamento científico e vulgar (a saber, um ponto encerrado em um lugar determinado, no interior de uma série sucessória), para se transformar em um campo temporal (*Zeitfeld*), em um “campo de presença” (*Präsenz*), que revela em si o *continuum* que é a consciência, essa unidade de imbricação entre os muitos fluxos que não abandonamos senão na morte (Idem, ibidem, p.273).

Porém, o pensamento vulgar do tempo como série sucessória não é tão facilmente transposto. Ao tentar compreender o tempo unicamente a partir das relações para com um *agora*, obtemos um *presente como agora*, um *passado como não-mais-agora* e um *futuro como ainda-não-agora*. Segundo Heidegger, o fenômeno temporal não pode ser inteiramente apreendido unicamente a partir

desse *tempo-agora* – tempo que foi o ponto central tanto para Agostinho quanto para Husserl.

Para Heidegger, o agora assume antes um caráter de “centro de orientação temporal” (*zeitliches Orientierungszentrum*), através do qual se estabelece uma “databilidade” do tempo (“outroza, então, depois, quando, agora” etc.). A esse tempo denomina Heidegger “tempo do mundo” (*Weltzeit*), onde o agora orientaria a estrutura da “mundanidade” (*Weltlichkeit*) temporal. O tempo do mundo seria assim a origem da compreensão vulgar e cotidiana do tempo, que se dá num medir numericamente o tempo (o tempo do relógio): o tempo como uma linha, na qual se estende uma seqüência de agoras.

Chamamos de possibilidade de datação essa estrutura remissiva do “agora”, do “outroza” e do “então”, aparentemente evidente (HEIDEGGER, 1998, II, p.217).

Para esclarecer esse “aparentemente”, Heidegger pergunta: o que pertence à essência dessa possibilidade de datação e onde ela está fundada? Ela está fundada num tempo-agora, num “agora em que...” (referindo-os a um “ponto do tempo”). Mesmo

a fala mais trivial pronunciada distraidamente na cotidianidade como, por exemplo, “está frio” refere-se a um “agora em que...”. (...) A interpelação que interpreta alguma coisa pronuncia, conjuntamente, *a si mesma* (Idem, ibidem, p.217).

Segundo Heidegger, chamamos de “tempo” à atualização que interpreta a si mesma, ou seja, o que é interpretado e interpelado “no agora”. Assim, a temporalidade só se torna conhecida nessa interpretação das ocupações.

Dizendo “agora”, nós sempre já compreendemos um “em que” isso ou aquilo..., embora sem dizê-lo explicitamente. Por quê? Porque o “agora” interpreta uma *atualização* dos entes. No “agora em que...”, reside o caráter *ekstático* da atualidade. A possibilidade de duração do “agora”, do “então” e do “outroza” *reflete* a constituição *ekstática* da temporalidade (Idem, ibidem, p.218).

Assim, os “agora”, os “então” e os “outrora” *brotam da temporalidade*. O pronunciamento que interpreta esses tempos seria assim *a indicação temporal mais originária*. Há, de acordo com Heidegger, um tempo que nos permite falar do tempo, um tempo anterior ao tempo do mundo. Em suas palavras, chamamos de tempo do mundo ao *tempo que se torna público na temporalização da temporalidade*. Quando olho para o relógio a fim de orientar-me e dizer que horas são *agora*, já parto de um tempo que *fundou* e dirigiu esse olhar para o relógio. Nesse momento,

o agora já está interpretado e compreendido em todo o seu teor estrutural de possibilidade de datação, dimensão de lapso, publicidade e mundanidade (Idem, *ibidem*, p.228).

É uma propriedade do tempo esse caráter de “interpretabilidade” (*Deutsamkeit*). Quando digo “amanhã”, subentende-se um *para quê: para* aquilo que farei amanhã, *para* o que acontecerá amanhã. Segundo Heidegger, esse “para” do tempo não tem nada a ver com uma “intencionalidade” no sentido de um ato para um eu-sujeito, isto é, um comportamento humano para com algo, um ser dirigido a.., uma atitude que acrescenta algo ao tempo, que faz com que ele seja posteriormente relacionado a alguma outra coisa. A interpretabilidade pertence ao tempo mesmo e não a um “eu me dirijo a algo” de um sujeito (HEIDEGGER, 2001, p.70).

O tempo, diz Heidegger, não é e nunca está simplesmente dado no “sujeito”, nem no “objeto” e nem tampouco “dentro” ou “fora”. O tempo

“é” “anterior” a toda subjetividade e objetividade porque constitui a própria possibilidade desse “anterior”. (...) O tempo, “no qual” se move e repousa o que é simplesmente dado, não é “objetivo”, caso este termo queira referir-se ao ser simplesmente dado em si dos entes que vêm ao encontro dentro do mundo. Mas tampouco o tempo é “subjetivo”, caso por subjetivo compreendamos o ser simplesmente dado e a ocorrência em um “sujeito”. O tempo do mundo se encontra, preliminarmente e de forma igualmente imediata, tanto no físico quanto no psíquico. Assim, não se chega ao primeiro através do segundo (Idem, *ibidem*, p.231).

Elimina-se assim a diferenciação entre um tempo subjetivo e um tempo objetivo, entre um tempo do mundo e um tempo do eu, não porque essas diferenças sejam falsas ou infundadas, mas porque continuam sendo, segundo Heidegger, questionáveis – quando falamos, por exemplo, em “tempo objetivo”, temos uma representação de objetividade.

Mas ao dizer que há um tempo que funda e que precede qualquer subjetividade e qualquer objetividade não estarei afirmando que o futuro advém de um passado ou de um presente, algo como um presente “prenhe” de futuro? É aqui que Heidegger se distancia definitivamente de Agostinho e de Husserl: ao afirmar que o fenômeno temporal não pode ser apreendido a partir do presente, mas que deve ser apreendido a partir de um porvir. O projetar-se “em função de si-mesmo” fundado no porvir é que seria o caráter essencial da existencialidade e seu sentido primordial o porvir (Idem, ibidem, p.122). Dessa forma, o fenômeno essencial (*Grundphänomen*) do tempo é o futuro (HEIDEGGER, 1995, p.19), pois

a temporalidade não “é”, de forma alguma, um ente (*Seiendes*). Ela nem é. Ela se *temporaliza*. (...) Temporalidade é o “fora-de-si” em si e para si mesmo originário. Chamaremos, pois, os fenômenos caracterizados de porvir, vigor de ter sido e atualidade, de *ekstases* da temporalidade (HEIDEGGER, 1998, p.123).

Ek-stase seria um movimento, *uma fuga geral para fora do Si*. Enquanto *ek-stase*, o futuro não é um *agora que ainda não se tornou real*, mas sim um *porvir* (*Zukunft*), um projetar à frente diversas formas de ocupação (que se conservam como passado). O passado não é o que deixou de ser, mas abertura àquilo que, já tendo sido, continua vigorando e a partir de onde se projeta no porvir – vigor de ter sido (*Gewesenheit*). O presente não é a consequência do passado, mas a atualidade (*Gegenwart*), a abertura ao domínio de atualização do *porvir*. Na forma de *ek-stases* os diversos planos temporais estão mutuamente imbricados ou, ainda, *co-pertinentes*.

Assim como para Heidegger, também para Merleau-Ponty é na forma de *ek-stases* que deflagramos o duplo horizonte de retenção e protensão ao nosso

redor. É na forma de ek-stases que nós nos transpomos para esses horizontes, demarcando a indivisão dessa vida que nunca abandonamos, apesar de não a podermos açambarcar por inteiro. *“Em” meu presente, se eu o retorno ainda vivo e com tudo aquilo que ele implica, há um êxtase ao porvir e em direção ao passado que faz as dimensões do tempo se manifestarem, não como rivais, mas como inseparáveis* (MERLEAU-PONTY, 1999, p.483). Eis porque nosso tempo é passagem ou, ainda, a transição de um presente a outro: por obra da ek-stase, cada presente torna-se o entroncamento do tempo inteiro, torna-se a preparação de uma nova maneira de ser, em que aquilo que se foi não é deixado de lado. Cada presente, mais do que um aglomerado de dados materiais, torna-se o índice daquilo que deixou de ser, exprimindo dessa forma uma totalidade ou significação (MÜLLER, 2001, p.282).

Assim como Heidegger, também Merleau-Ponty descreve ek-stases como operações não-reflexivas – de certa forma, invertendo a fórmula cartesiana num “sou, logo penso”. Mas, se Merleau-Ponty toma de Heidegger o conceito de ek-stase, isso não quer dizer que ambos o pensem da mesma forma. Merleau-Ponty critica a ênfase dada por Heidegger à ek-stase ao futuro como tendo prioridade sobre as demais, como se o ser-aí (*Dasein*) somente pudesse temporalizar-se ao projetar e expectar suas possibilidades existenciais. Ao invés de implantar uma subjetividade constituinte, o *Dasein* estaria sendo, em certo sentido, o desdobramento prático de um sujeito oculto. Tais características seriam, segundo Merleau-Ponty, incompatíveis com a própria noção heideggeriana de ek-stase.

O tempo histórico de Heidegger, que flui do porvir e que, pela decisão resoluta, antecipadamente tem seu porvir e salva-se de uma vez por todas da dispersão, é impossível segundo o próprio Heidegger: pois, se o tempo é um ek-stase, se presente e passado são dois resultados desse êxtase, como deixaríamos totalmente de ver o tempo do ponto de vista do presente, e como sairíamos definitivamente do inautêntico? É sempre no presente que estamos centrados, é dele que partem nossas decisões (MERLEAU-PONTY, 1999, p.573).

Como vemos, embora a temporalidade heideggeriana sustente boa parte da descrição feita por Merleau-Ponty da experiência temporal, esta se apóia antes em Husserl – como nesse exemplo, onde ele volta a focar no presente o centro da experiência. Será no presente que todo o “mistério da expressão” poderá surgir: poderá surgir num “campo de presença”, no meu presente com seus horizontes de retenção e protensão. O “mistério da expressão” será, assim,

o mistério da “quase-presença” dos outros momentos do tempo no meu presente, o mistério de um presente “prenhe” de um passado, o mistério de uma transição e de uma comunicação natural entre os momentos do tempo (MOURA, 2001, p.261).

Não se incorra aqui na idéia, errônea, de que Merleau-Ponty estaria voltando à concepção (de senso comum) do tempo como uma *sucessão de agoras*! Muito ao contrário: o *tempo não é uma linha*, diz ele, *mas uma rede de intencionalidades*:

o que existe não é um presente, depois um outro presente que sucede o primeiro no ser, e nem mesmo um presente com perspectivas de passado e de porvir seguido por um outro presente em que essas perspectivas seriam subvertidas, de forma que seria necessário um espectador idêntico para operar a síntese das perspectivas sucessivas: existe um só tempo que se confirma a si mesmo, que não pode trazer nada à existência sem já tê-lo fundado como presente e como passado por vir, e que se estabelece por um só movimento (MERLEAU-PONTY, 1999, P.564).

Esse movimento, que reúne num único ato presente, passado e futuro, não é fundado, é *fundante*; não é intencional, é *pré-intencional*. Não sou eu quem realiza as sínteses temporais: são as sínteses que se realizam em mim (razão pela qual Husserl as denomina “síntese passiva do tempo”, termo que será utilizado também por Merleau-Ponty, assim como “síntese de transição”). Merleau-Ponty privilegia aqui o caráter pré-objetivo da intencionalidade que define os horizontes de passado e de porvir. Citando Husserl, diz que abaixo da “intencionalidade de ato” (que é a consciência tética de um objeto e que, na memória intelectual, por exemplo, converte o isto em idéia), precisamos reconhecer uma intencionalidade “operante” (*fungierende Intentionalität*). Merleau-Ponty irá preferir esse termo, *intencionalidade operante*, em lugar de intencionalidade transversal e longitudinal, designando tanto a modificação progressiva de uma impressão inicial como os horizontes de nossos campos de presença. Segundo ele, não é o tempo que vem até nós, somos nós que nos “transcendemos” no tempo (o termo “transcendência” já fora usado nesse sentido por Heidegger).

É nesse movimento de transcendência, nesse ek-stase, nessa “fuga para fora do Si” que o tempo “se temporaliza”. Presente, passado e futuro se mesclam na síntese do tempo: o porvir não é posterior ao passado e este não é anterior ao presente. A temporalidade se temporaliza como *porvir-que-vai-para-o-passado-vindo-para-o-presente* (Heidegger).

O presente já não se define pela presença absoluta de si consigo, nem o passado é retenção, nem o futuro é protensão: não há o *local* de onde a consciência realize os atos intencionais visando os tempos como “agoras” presentes, passados e futuros; ao perspectivismo euclidiano do diagrama de Husserl, Merleau-Ponty opõe a verticalidade, isto é, a *simultaneidade temporal* de presente, passado e futuro. Todavia, considera que Husserl já se encaminhava nessa direção ao descobrir um “turbilhão espaço-temporal” anterior ao espaço e ao tempo e que não é um *noema* diante da consciência (CHAUI, 2002, p.89).

É nesse “turbilhão espaço-temporal” anterior ao espaço e ao tempo que encontramos no *Cogito* tácito uma expressão primeira fundada numa relação com o todo. Através da *relação de fundação*, não distinguimos um “antes” e um “depois” entre a expressão e o exprimido: ambos surgem juntos, a “um só tempo”. Da mesma forma, a motricidade do corpo próprio não está *no* tempo, mas é também temporal.

Se numa linguagem coloquial podemos falar numa *sucessão de expressões*, isso não pode significar que a expressão possa ser compreendida numa seqüência temporal do tipo linear-sucessória. Sendo uma representação, o diagrama temporal toma o tempo como sucessão de “agoras” dispostos numa linha e impede a compreensão do fundamental, isto é, o *escoamento*. Merleau-Ponty opõe ao diagrama a *gestalt* como direção e centro de forças abertas. A sucessão é substituída, portanto, pelos *campos temporais*. Expressar é,

com um só gesto, incorporar o passado ao presente e soldar este presente a um futuro, abrir todo um ciclo de tempo em que o pensamento “adquirido” permanecerá presente a título de dimensão, sem que doravante precisemos evocá-lo ou reproduzi-lo. O que se chama de intemporal no pensamento é aquilo que, por ter retomado assim o passado e envolvido o futuro, é presuntivamente de todos os tempos e portanto não é de forma alguma

transcendente ao tempo. O intemporal é adquirido (MERLEAU-PONTY, 1999, p.525).

Não confundamos, portanto, *intemporal* com *atemporal*. A eternidade, prossegue Merleau-Ponty, não é uma outra ordem para além do tempo: ela é a “atmosfera do tempo”. Ou, também poderíamos dizer, é uma *qualidade* dada no *como* (*Wie*) do tempo.

Em relação a esse tema, será interessante voltarmos um pouco a Agostinho. No Livro XI das *Confissões*, denominado *O homem e o tempo* e constituído por trinta e um capítulos, a discussão do tempo é precedida por uma discussão sobre a eternidade, que se estende pelos primeiros treze capítulos. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann nos chama a atenção (*Agostinho e a pergunta fenomenológica pelo tempo*) que tal precedência não quer dizer que devamos compreender o tempo a partir da eternidade (o que resultaria, segundo Heidegger, numa discussão antes teológica que propriamente filosófica). Ao contrário, é pela compreensão do tempo que se pode chegar à compreensão da eternidade. Apesar da exposição agostiniana da eternidade se constituir primeiramente numa exposição teológico-filosófica, suas decorrências não se restringem de forma alguma à teologia e irão nos auxiliar no sentido não de estabelecer *o que é* a eternidade, mas no de estabelecer *se*, e *de que forma* a eternidade pode vir a ser *experienciada*.

Segundo Agostinho, o falar humano se estende *no* tempo ou “de forma temporal” (*temporaliter*): em cada agora da seqüência temporal soa apenas uma parte, uma sílaba da palavra (para essa passagem temporal Agostinho se utiliza de dois termos: *transire* e *praeterire*). Ao contrário, a palavra de Deus não é um *transitoria vox*; ela não cede (*cedit*) nem se sucede (*succedit*), pois não decorre “de forma temporal” (*temporaliter*) como a humana; na voz da criação, tudo é dito de forma simultânea (*simul*) e sempre eterna (*sempiterna*).

“Sempre eterno” não quer dizer “infinito” no sentido de permanecer infinitamente na seqüência dos agoras. Na *sempiternitas* está negada a seqüência de *agoras*, bem como de *não-mais* e de *ainda-não*. A eternidade (*aeternitas*) não deve ser pensada como um “tempo longo” (*longum tempus*) como se um tempo longo fosse uma parte da eternidade. O tempo que nunca pára e a eternidade são incomparáveis (*incomparabile*). Na eternidade (*in aeterno*)

não há nenhum tornar-se passado (*praeterire*), nenhuma passagem de um presente transitório a um pretérito. O todo da eternidade não se estende longamente, também não infinitamente no tempo e em suas passagens, mas é, enquanto sua totalidade supra-temporal (*überzeitliches Ganzes*) presente (*praesens*) – presente que não passa a um não-mais-agora porque não conhece um pretérito (V. HERRMANN, 1992, P.43).

A eternidade que não se perde não deixa de ser. Ela não conhece, portanto, nenhum “ir e vir” (*ire et venire*) de um agora num não-mais-agora. A eternidade de Deus é “um único dia” (*dies unus*). Tal eternidade indivisa seria, porém, exclusivamente divina, contrapondo-se a uma temporalidade “humana”, baseada na seqüencialidade.

É importante observar que Agostinho diferencia a “eternidade verdadeira” (*vera aeternitas*) do “sempre eterno” (*sempiternitas*): apenas a verdadeira eternidade pode receber o nome de *aeternitas*, enquanto a falsa representa a infinitude intratemporal (a cadeia sucessória que se estende ao infinito), caracterizada como *sempiternitas*.

A pergunta que nos fazemos é, se a “verdadeira eternidade” pode ser humanamente experienciada – interpretando assim o divino simbolicamente e não teologicamente. Estamos tentando, afinal, elucidar o que é o *intemporal no pensamento* a que Merleau-Ponty se refere. Tentativa sempre válida, já que ele próprio escreve, numa nota de novembro de 1960: “Propor a eternidade existencial” (proposição que deu margem a esta pequena digressão).

E, já que nos demos “ao luxo” de uma tal digressão, aproveitemos para lembrar um trecho de uma das poesias mais populares no Brasil, o *Soneto de Fidelidade*, de Vinícius de Moraes, onde o poeta conclama o amor a que este “não seja imortal, posto que é chama, mas que seja infinito enquanto dure”. Que tempo é esse, senão o *tempo de presença*? Uma experiência de duração que se relaciona não ao calendário, mas à vivência, uma experiência que não pergunta pelo tempo, mas é o próprio tempo – portanto intemporal -, uma experiência do amor como êxtase, como *ek-stase*. Enquanto amar, estarei amando; não haverá um tempo longo, pois “não perderei tempo” em medi-lo – se o medisse, seria um medidor, não um amante.

É através do *ato* que o ser se perpetua em seu estar-sendo: no ato de deixar ser (“deixar que as coisas repousem em si mesmas”, não é a máxima da fenomenologia?). Não preciso efetuar o ato porque o ato se efetua através de mim: se efetua num tempo antes do tempo, num tempo que tem tempo ao temporalizar-se. Um ato não da consciência, mas um pré-ato de uma pré-consciência, uma fundação primeira, pré-objetiva, pré-subjetiva. Talvez devamos dizer, junto com Agostinho, que

não houve tempo nenhum em que não fizésseis alguma coisa, pois fazíeis o próprio tempo (AGOSTINHO, 1998, p.278).

É nesse ato que a expressão se funda. Ou: esse ato é a expressão. Uma expressão que se dá em meu corpo, com meu corpo e pelo meu corpo (o corpo fenomenal, não o objetivo), num movimento de transcendência (ou *ek-stase*) pelo qual relaciono numa totalidade de fundação as partes de minha experiência. Pela análise do tempo, sujeito e objeto aparecem como dois momentos abstratos de uma estrutura única: a *presença*.

Meu corpo é a realização do tempo, e o tempo, o sentido profundo de minha expressividade corporal. É por isso que podemos dizer, com Merleau-Ponty, que o tempo está “no coração” da expressão.

Capítulo 6

**Desconstrução da representação do corpo-próprio
na educação musical**

A questão da técnica

A segunda parte deste trabalho pretende expor uma *crítica fenomenológica da educação musical*. O objetivo dessa crítica não é tentar encontrar “soluções” para as questões da educação musical, mas descrever algumas situações a partir das quais se pretende compreender melhor os elementos envolvidos no grande complexo desse tema.

A história da educação musical é bastante recente (pelo menos da educação musical no sentido formal e social mais abrangente), e tem se destacado por apresentar uma visão cada vez mais “científica” do fazer música, baseada em pesquisas da fisiologia, da medicina, da mecânica, da acústica etc. O resultado de tal fato não pode ser ainda avaliado com precisão (no caso das artes os resultados nunca serão, diga-se de passagem, “precisos”, em função de sua natureza), uma vez que a grande maioria dos professores de música (não apenas no Brasil!) nem sequer está a par dessa série de conhecimentos que tanto têm ajudado a educação musical. Mas, de toda sorte, muitos de seus efeitos já podem, sim, ser observados entre os professores e os alunos de música mais atualizados.

A grande maioria das informações contidas nos tratados e métodos relativos ao aprendizado instrumental sugere procedimentos que visam uma melhora progressiva em termos de *eficiência*. Ora, e o que é eficiência? É um procedimento que visa um determinado efeito; quanto mais eficiente for esse procedimento, tanto maior segurança tem-se para alcançar o efeito almejado.

Construiu-se ao longo de séculos de experiência musical uma série de saberes, dos quais se abstraíram “receitas”: se o aluno tocar o conjunto ‘x’ de obras durante um tempo ‘y’ nas formas ‘a’, ‘b’ e ‘c’, se durante esse período ele tiver acesso a ‘n’ concertos e gravações e se for razoavelmente inteligente e musical, *provavelmente* se tornará um bom músico.

Com o passar do tempo esses saberes foram se “refinando”, se “especializando”: o domínio das ciências exatas passou a exigir que o saber tácito se explicasse, que explicasse o que, o como e o porque de cada ação, de cada procedimento. Afirmções do tipo “vá experimentando que você achará o melhor caminho” passaram a ser vistas como de caráter duvidoso, sem merecer o estatuto científico.

As publicações sobre música passaram a especializar-se: encontramos hoje livros “de técnica”, “de teoria musical”, “de interpretação”, “de história da música”. Nos livros “de técnica”, esta passou a ser vista como ‘procedimento mecânico para atingir um determinado fim’, não mais como a arte da *technè*.

Como exemplo desse tipo de abordagem, citaremos o primeiro parágrafo da introdução de um dos mais recentes livros publicados no Brasil sobre técnica pianística - o livro, diga-se de passagem, pretende justamente oferecer, como o título demonstra, a visão das ciências ‘exatas’ -: *A técnica pianística, uma abordagem científica* (trata-se de um excelente livro, que leva a cabo a importantíssima tarefa a que se propõe; não criticamos aqui sua abordagem científica nem a necessidade de tal abordagem; simplesmente ressaltamos como, sub-repticiamente, concepções vulgares de técnica facilmente se misturam a concepções mais elaboradas da mesma):

muitas pessoas estudam piano, mas pouquíssimas conseguem atingir seus objetivos. Especialmente quando se trata de atingir um bom nível de execução. Breithaupt, com o intuito de criticar o ensino da técnica pianística na Alemanha de 1921, apresentou um curioso dado estatístico, com referência aos

estudantes de piano que conseguiam se tornar bons pianistas: 1 em cada 150 mil! (RICHERME, 1996, p.11).

Há uma série de comentários a serem feitos a partir desse texto. Em primeiro lugar, se *pouquíssimas pessoas conseguem atingir seus objetivos*, precisamos então perguntar se esses objetivos são realmente *seus* objetivos, ou se esses ‘objetivos’ não lhes foram impostos (principalmente considerando a visão pedagógica impositiva da Alemanha de 1921 – não trataremos essa estatística como um dado histórico, nem como ultrapassado e inatual, pois estatísticas recentes têm repetido tais ‘dados’).

O objetivo “não alcançado” refere-se, antes, a uma expectativa projetada, onde se espera que aquele que começa a estudar um instrumento o fará no intuito de tornar-se um virtuose. Sabemos, porém, que esse não é o objetivo da maioria das pessoas que buscam a música. Encontra-se implícito na afirmação exposta - aparentemente ‘objetiva’ - um *olhar*: o olhar do virtuose, que coloca a si mesmo como parâmetro comparativo e avaliativo. O aluno que julga a si próprio (ou que é julgado) a partir desse parâmetro não é o autor, mas o *ator* desse olhar.

E é neste contexto que a questão do olhar – aqui compreendido no sentido *lato*, de órgão da visão e de concepção ideológica – deve ser compreendida. E aqui é preciso levantar algumas questões: Quando olhamos para os nossos alunos conseguimos nos dar conta que pelo nosso olhar eles podem estar sendo olhados do ponto de vista da classe dominante? Damos-nos conta que podemos estar sendo meros ventríloquos de outras vozes e olhares, interessados em garantir que os olhados permaneçam no ‘seu lugar’? Conseguimos, na condição de professores, nos colocar empaticamente no ponto de vista dos alunos-olhados? Responder estas questões é fundamental uma vez que há uma diferença astronômica de quem é autor/ator do olhar e da condição de quem é paciente/receptor de olhares (BIANCHETTI, 2002, p.4).

Provavelmente, a pessoa que disse ‘pouquíssimos conseguem atingir seus objetivos’ estava querendo dizer ‘pouquíssimos conseguem atingir *meus* objetivos’. Talvez Freud tenha sido um dos primeiros a afastar-se da sugestão e da indução para postular que o desejo do terapeuta (ou, para nós, o desejo do educador) deva ser um desejo de não-domínio, a fim de que possa permitir o desejo do sujeito no lugar da imposição do seu.

De qualquer forma, o ‘olhar’ que está por trás da maioria dos métodos de técnica musical não é o olhar do educador, mas do virtuose. Atenção: não estamos afirmando que isso seja errado! Afinal, seria incongruente não observar os grandes mestres a fim de aprender com eles. Mas, ao tornar os grandes mestres ‘alvo’ do estudo e ao fazê-los parâmetro comparativo, não estaremos condenando o aluno já de antemão a que ele dificilmente alcance ‘seus’ objetivos?

Ao final do parágrafo citado por Richerme, o autor afirma também que ‘poucos se tornam *bons* pianistas’. Mas qual o parâmetro a partir do qual se pode qualificar um pianista de ‘bom’? Entramos aqui na esfera do relativo. Ouve-se falar de ‘maus’ pianistas que, entretanto, se julgam bons, e de ‘bons’ pianistas que se consideram medíocres, dependendo sempre dos padrões aos quais se comparam e de sua (in)capacidade auto-crítica.

Um dos parâmetros mais ‘populares’ usados para se definir o ‘quão bom’ um músico é ainda se encontra na questão do *domínio técnico*, subentendendo-se aqui por ‘técnica’ o *grau de eficiência* das *ações mecânicas* do intérprete, medidas através de elementos como a precisão, a rapidez e a força do movimento. É aqui que se acredita que os conhecimentos de anatomia, de fisiologia, de física e de psicologia, especialmente a da aprendizagem motora (psicomotricidade), possam ser objetivamente medidos e melhorados no sentido de se alcançar um melhor ‘desempenho’ (palavra hoje tão em voga, tanto nos esportes quanto nas artes) ao instrumento. O grau de eficiência ou desempenho decorreria, visto sob esse ângulo, da *técnica* do músico.

Observemos nossa linguagem: fala-se na técnica ‘do’ músico. A técnica que *pertence* ao músico. Através do ‘domínio técnico’, o músico *domina* seu instrumento. Domina-o através de *ações corporais*. Portanto, para dominar seu instrumento, o músico precisa primeiro dominar seus *movimentos*, ou seja, seu *corpo*. Ele precisa *controlá-lo*. Ao falar de *técnica pianística*, está-se falando,

geralmente, no *controle da ação dos movimentos que permitem a um músico manipular seu instrumento* (no exemplo utilizado, o piano).

Quem controla, controla alguma coisa: a ação. E *quem* controla? A mente, o ego, a consciência, o sujeito, o corpo? Onde localizar e como nomear a origem desse controle?

Ao definir a técnica a partir da ação mecânica, nos vemos numa situação delicada e embaraçosa de ter que explicar uma série de relações caracterizadas como *relações de causa e efeito*, já discutidas nos capítulos anteriores. Vimos que a motricidade não se dá pelos comandos de um intelecto, mas que há um *Cogito tácito* e um *esquema corporal*, que há uma *relação de fundação* ou *enlace necessário* entre as partes envolvidas na *expressão*. Vimos que não há uma ação antecedendo a outra no tempo, mas sim uma *síntese temporal* e perceptiva que reúne os atos no tempo e que funda o próprio tempo. São vários (e fortes) motivos que nos levam a rejeitar a concepção de técnica como instrumento (meio) para um fim. *Enquanto insistirmos em representar a técnica como um instrumento, ficaremos presos à vontade de querer dominá-la, e todo nosso empenho passará por fora da essência da técnica* (HEIDEGGER, 2001, p.35).

A técnica enquanto ‘procedimento’ ou ‘desempenho’ corporal ainda é uma organização *representada* do movimento. Não expressamos ‘algo’ ‘usando’ o corpo: o corpo se expressa; a expressão organiza *ela-mesma* o corpo, numa totalidade indivisível entre música e corpo. A técnica não nos possibilita o acesso a um evento musical: a intenção musical e a ação corporal *fundam-se* mutuamente numa relação de *não-independência*. *Som e gesto estão envolvidos num mesmo todo*, sendo o fenômeno expressivo justamente esse todo, e não uma somatória de partes numa relação causal - é um saber que se efetua por *síntese*, não por agregação. Fazer música não é manipular uma máquina, produzir um som não é ter o som como fim. *Onde se perseguem fins, aplicam-se meios, onde reina a instrumentalidade, aí também impera a causalidade* (HEIDEGGER, 2001, p.13).

A causalidade, presente em quase todos os tratados e métodos sobre “técnica”, surge sempre que se pensa o corpo como instrumento, como máquina. É preciso recuperar o sentido de corpo - não do corpo como objeto, mas do *corpo-próprio*. Para recuperar a percepção do corpo-próprio, é preciso antes “desconstruir” a representação que dele temos – caso contrário, não teremos a vivência do corpo, mas sua *idéia*. O corpo-instrumento é uma *idéia* de corpo e não o corpo-próprio, pura expressão em ato.

Não é fácil saber de qual corpo se está falando quando dizemos ‘o corpo’. Há tantos corpos... o corpo físico, o real, o simbólico, o imaginário, o corpo-objeto, o corpo-sujeito, o corpo-pele, o corpo-eu, o corpo-máquina, enfim, inúmeros corpos com os quais lidamos diariamente sem mesmo nomeá-los. Quantos corpos,

sucessivos ou simultâneos, já tivemos ao longo da história humana? Não é verdade que, num sentido muito real, temos imensa dificuldade em ser nosso corpo, porque já nos inculcaram, de mil maneiras, que *temos* tal ou qual corpo? Ou seja, mais do que ser a sua verdadeira e real substância, nossos corpos são corpos que nos disseram que temos, corpos inculcados e ensinados, feitos de linguagens, símbolos e imagens. As culturas, as ideologias e as organizações sempre inventam um corpo humano adequado e conforme (ASSMANN, 1993, p.72).

Não nos deteremos na questão das ideologias presentes e ocultas sob os vários conceitos de corpo. Interessa-nos, antes, nas palavras de Hugo Assmann, o fato de que, segundo ele, temos uma *imensa dificuldade em ‘ser’ nosso corpo*. Assmann opõe ‘*ter* um corpo’ a ‘*ser* um corpo’. A discussão sobre *ter* e *ser* é, na verdade, uma discussão já bastante antiga. Um dos primeiros pensadores a sistematizar tal distinção foi Gabriel Marcel, em sua obra justamente intitulada *Ser e Ter*, publicada em 1935 (também o psicanalista Erich Fromm publicou, em 1979, uma obra com o mesmo título e com uma visão similar relativa a esses termos).

Para Marcel, *ter* um corpo estabelece, através da relação de posse, a idéia de um corpo como *objeto*. Através da posse, meu corpo torna-se um *isso*, uma coisa, e enquanto coisa é exterior a mim. Segundo Marcel, o primeiro objeto,

o objeto-tipo com o qual me identifico, e que, portanto, me escapa, é meu corpo. Parece que aí estamos no reduto mais secreto e profundo do *ter*. O corpo é o caso típico do *ter*. (...) Não existe problema das relações corpo-alma. Não me posso opor a meu corpo. Não posso perguntar o que ele é em relação a mim. No momento em que penso *meu* corpo como objeto, deixa de ser *meu*. O meu corpo enquanto meu não é algo que tenho. O que tenho, sob certo aspecto, permanece exterior a mim. Posso transferi-lo a outrem sem que atinja essencialmente meu ser. Posso perder o que tenho sem deixar de existir. Isso já não acontece com meu corpo. Por outro lado, ele resiste a tal tipo de reflexão, pois, mais exatamente, *sou meu corpo*. A rigor, meu corpo não é instrumento, pois instrumento só existe em relação ao próprio corpo como prolongamento do mesmo. O meu corpo não é mediador entre o meu eu e o objeto. Seria instrumento de quê? Se responder da alma, atribuo-lhe funções corpóreas (MARCEL, citado em ZILLES, 1988, p.87).

Gabriel Marcel se opõe, assim, a uma visão meramente ‘instrumental’ do corpo, na qual este seria não um corpo-sujeito, mas um corpo *para* um sujeito. Nesse sentido, ao dizermos ‘meu corpo’, estaríamos nos colocando em relação a ele da mesma forma como nos colocamos diante de qualquer objeto – como ao dizer, por exemplo, ‘tenho um livro’.

Segundo Marcel, a identificação com o corpo pelo modo de um *ter* faz com que ele nos escape, pois, ao representá-lo para mim mesmo, já não o sou, apenas o penso (o penso como objeto da consciência, como uma *coisa*), excluindo-o de minha existência numa exterioridade *partes extra partes*.

É com esse sentido do *ter* que Assmann afirma termos *imensa dificuldade em ser nosso corpo*, porque já nos inculcaram, de mil maneiras, que *temos* tal ou qual corpo. De certa forma, pareceria que o modo do *ter* instituiria uma espécie de “alienação” entre sujeito e objeto, uma quase “impossibilidade” de relação, senão pela relação causal, e que uma atitude “existencialista” poderia reuni-los.

Merleau-Ponty aborda a questão por outro ângulo, e prefere afirmar que “devemos ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica entre o sujeito e o objeto”. No capítulo VI da *Fenomenologia da Percepção*, intitulado *O corpo como expressão e a fala*, afirma que “a relação de *ter*, todavia visível na própria etimologia da palavra *hábito*, é primeiramente mascarada pelas relações do domínio do *ser* ou, como se pode dizer também, pelas relações intramundanas e ônticas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.237). Na nota referente a essa passagem, explica que

essa distinção entre o *ter* e o *ser* não coincide com a de G. Marcel (*Être e Avoir*), embora não a exclua. G. Marcel toma o *ter* no sentido fraco que ele tem quando designa uma relação de propriedade (tenho uma casa, tenho um chapéu), e toma o *ser* imediatamente no sentido existencial de ser para... ou de assumir (eu sou meu corpo, eu sou minha vida). Preferimos levar em conta o uso que atribui ao termo *ser* o sentido fraco da existência como coisa ou da predicação (a mesa *é* ou *é* grande) e designa pela palavra *ter* a relação do sujeito ao termo no qual ele se projeta (tenho uma idéia, tenho inveja, tenho medo). Decorre daí que nosso “*ter*” corresponde mais ou menos ao *ser* de G. Marcel, e nosso *ser* ao seu “*ter*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.636).

Dessa forma, Merleau-ponty privilegia o *ato intencional* pressuposto no *ter*, que liga (intencionalmente) o “sujeito” ao seu “objeto”. Importante, aqui, é compreender a noção fenomenológica de *hábito*. Segundo essa noção, nosso corpo não está *no* espaço nem tampouco está *no* tempo: ele *habita* o espaço e o tempo, ele *tem* o espaço e o tempo no sentido de que está ligado intencionalmente a ambos.

Por *hábito* costumamos entender, na cotidianidade do termo, a repetição de um fato ou de um ato. Se alguém “tem o hábito de fumar”, é porque esse alguém regularmente fuma (o que não significa de forma alguma que esses atos sejam iguais entre si). Falamos em “adquirir” um hábito. Digamos, um ato motriz. Quero aprender a tocar piano, por exemplo. Alguém poderia tentar me ensinar explicando que, sempre que aparecer um determinado sinal na partitura, eu deverei fazer um determinado gesto ou movimento, transformando assim a leitura da partitura num ‘hábito’. Na prática, tal fato não procede, pois não podemos compreender como

hábitos meras *reações a estímulos*; o sujeito não solda movimentos individuais a estímulos individuais, mas

adquire o poder de responder por um certo tipo de soluções a uma certa forma de situações, as situações podendo diferir amplamente de um caso ao outro. (...) A aquisição do hábito é sim a apreensão de uma significação, mas é a apreensão motora de uma significação motora (Idem, ibidem, p.198).

É por isso que Merleau-Ponty define nossa espacialidade não como uma espacialidade de posição, mas *de situação*. A motricidade se funda mutuamente em relação a uma situação, não a uma série de posições ‘no’ espaço (razão pela qual exercícios “técnicos” estéreis do ponto de vista musical, reproduzidos de forma repetitiva e mecânica, não melhoram a “técnica” do músico, pois não se remontam a situações expressivas: a intenção, nesses casos, não pertence a um gesto musical, a uma *situação* musical, mas simplesmente a um movimentar os dedos de uma determinada forma, ou seja, como uma combinação de posições no espaço; esse tipo de atividade é muito mais comum do que se imagina, na qual alunos estudam horas intermináveis de seqüências puramente mecânicas, baseadas no mito popular de que a quantidade pode trazer a qualidade).

Merleau-Ponty dá como exemplo de hábito o cego com sua bengala. A bengala deixou de ser para ele um objeto, ela não é mais percebida por si mesma: sua extremidade transformou-se em *zona sensível*, em prolongamento de seu tato; ela aumentou a amplitude e o raio de ação do tocar, tornou-se quase o análogo de um olhar. Se quero habituar-me a uma bengala, tato alguns objetos e, depois de algum tempo, eu a “manejo”, “vejo” quais objetos estão “ao alcance” ou fora do alcance de minha bengala. A bengala deve tornar-se um apêndice de meu corpo, uma *extensão da síntese corporal*. Não se trata aqui de uma estimativa rápida e de uma comparação entre o comprimento objetivo da bengala e a distância objetiva do alvo a alcançar. Os lugares do espaço

não se definem como posições objetivas em relação à posição objetiva de nosso corpo, mas elas inscrevem em torno de nós o alcance variável de nossos objetivos ou de nossos gestos. Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio. O hábito exprime o poder que temos de

dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos (ele esclarece, assim, a natureza do esquema corporal. Quando dizemos que este nos dá imediatamente a posição de nosso corpo, não queremos dizer, à maneira dos empiristas, que ele consiste em um mosaico de “sensações extensivas”. Ele é um sistema aberto ao mundo, correlativo do mundo). (Idem, ibidem, p.199).

Graças a essa ‘dilatação de nosso ser no mundo’, graças a esse ‘caráter volumoso de nosso corpo próprio’, é que podemos dirigir sem precisar ficar fazendo cálculos sobre o tamanho exato de nosso carro nem medindo as distâncias que separam nosso veículo dos demais. É também graças a esse fenômeno que a datilógrafa executa os movimentos necessários no teclado: esses movimentos são dirigidos por uma intenção, mas essa intenção não põe as teclas do teclado como localizações objetivas. O sujeito que aprende a datilografar *integra* o espaço do teclado ao seu espaço corporal.

Mas o melhor exemplo, de acordo com Merleau-Ponty, é justamente o do instrumentista, que mostra que o hábito não reside

nem no pensamento nem no corpo objetivo, mas no corpo como mediador de um mundo. (...) O organista instala-se no órgão como nos instalamos em uma casa. O que ele aprende para cada tecla e para cada pedal não são posições no espaço objetivo, e não é à sua memória que ele os confia. (...) Estabelece-se uma relação tão direta que o corpo do organista e o instrumento são apenas o lugar de passagem dessa relação. Doravante a música existe por si e é por ela que todo o resto existe. Não há aqui lugar para uma ‘recordação’ da localização das teclas e não é no espaço objetivo que o organista toca (Idem, ibidem, p.201).

O organista habita em seu teclado como habitamos em nossa casa. Cada tecla é uma extensão de seus dedos, uma extensão de sua expressão. Uma vez habituado ao teclado, ele não precisa mais representá-lo a si mesmo, pois ele o *tem* (ou, na linguagem de Gabriel Marcel, ele o ‘é’). Ele não precisa “pensar” seus dedos, nem “pensar” o teclado, muito menos “pensar” os movimentos que deverá efetuar para realizar uma música “retida em sua memória”. Ele simplesmente se expressa, e todo o espaço à sua volta está integrado a essa expressão. Pois o corpo não se expressa *no* espaço: *o corpo é eminentemente um espaço expressivo* (Idem, ibidem, p.202). Não podemos distinguir a expressão do

expresso, pois ambos estão integrados numa síntese perceptivo-motriz. Nessa síntese, o corpo não é objeto para um “eu penso”, mas um conjunto de significações *vividas*.

Começamos este capítulo criticando a visão mecanicista em relação à concepção vulgar da técnica, na qual impera a causalidade e onde o corpo aparece como um objeto a ser comandado por uma consciência (compreendida esta como um ato intelectual, como um Cogito “linguageiro” ou “falante”). Com o auxílio de algumas noções como hábito, esquema corporal, motricidade, expressão, intencionalidade operante, Cogito tácito, síntese perceptivo-motriz, síntese temporal, relação de mútua fundação ou de enlace necessário, campo de presença e outras, vimos que tal visão é, no mínimo, ingênua. O fenômeno expressivo requer de nós uma outra visão de técnica, bem como outra visão de corpo.

É preciso, repetimos, ‘desconstruir’ a representação que temos do corpo (definido pela ciência como objeto e, portanto, como *partes extra partes*, que, por conseguinte, só admite entre suas partes ou entre si mesmo e os outros objetos relações exteriores e mecânicas) para retornar à sua vivência, de onde falaremos em *corpo próprio*, *corpo vivido* ou, ainda, em *corpo fenomenal*. E é preciso, também, compreender esse corpo como um corpo motriz, e essa motricidade como uma motricidade expressiva.

Se pensarmos no lema de Husserl, de ‘retornar às coisas mesmas’, veremos que ele implica num ‘retorno ao mundo antes do conhecimento’, esse mundo de que o conhecimento sempre *fala* e diante do qual toda determinação científica é abstrata. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido (Idem, ibidem, p.3). O corpo da ciência é um todo constituído por *aglomeração*, não por *síntese*; nele se aglomeram ossos, músculos, pele, boca, nariz, olhos, orelhas. Para a ciência, o corpo é a reunião desses órgãos, onde cada um deles executa uma função definida: o nariz é

responsável pelo olfato, os olhos pela visão, os ouvidos pela audição. Mas também temos a experiência da palpação pelo olhar, da visão pelo tato, da reversibilidade dos sentidos e da reversibilidade no mundo. A *experiência* da percepção não é necessariamente a *idéia* que a ciência faz da percepção. Se quisermos aprender com ela (com a percepção), será preciso *sentir* o que sentimos, *ver* o que vemos, *ouvir* o que ouvimos. *A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo* (Idem, ibidem, p.19).

Se a verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, reaprendamos a ver o corpo. Olhemos para ele - aliás, é interessante notar que a cultura ocidental é uma cultura predominantemente *visual*: dizemos “como vejo as coisas”, o que significa algo como “assim interpreto as coisas para mim”, ou ainda, como “subjetividade”. Ao ser interpelado sobre “como vejo meu corpo”, provavelmente *me verei* (mais uma vez uma expressão visual) compelido a externar uma explicação ou opinião que tenho do mesmo, falarei sobre a *idéia* que dele tenho. Se respondesse que vejo meu corpo “com os olhos” ou “olhando”, todos ririam, interpretando minha resposta como um chiste.

Na linguagem do dia-a-dia, dizemos ser “verdadeiro” (ou “real”) aquilo que pode ser visto. Dizemos: “vi com meus próprios olhos”. Já Platão, no quarto livro da *República*, declara a visão como o mais nobre dos sentidos. Mesmo nas primeiras palavras do Gênesis, lemos: “Disse Deus: Haja luz; e houve luz. E *viu* Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas”.

Odisseu, para poder ver as sereias, pediu para ser amarrado ao mastro do navio e tampou os ouvidos com cera (abnegou da experiência de ouvir o belíssimo canto – que, porém, lhe traria a morte - em favor de uma experiência visual, de uma imagem; a visão, isolada, o protegeu da experiência mais rica, o som – poderíamos ver aqui quase que um compromisso fáustico). A visão é a tal ponto enaltecida que o chega a ser em detrimento dos outros sentidos - marcas de uma cultura voltada para as imagens.

Nos voltemos, então, para essas imagens. Olhemos simplesmente. Que vemos? Em via de regra, e segundo a interpretação usual, o que vemos está ‘no exterior’, está “fora” de nós. A percepção da visão é assimilada “dentro” (do ‘lugar de onde falamos’ – Heidegger), mas o estímulo material, no caso da apreensão de um objeto, vem *de fora*. Nós não vemos nossos próprios olhos (a não ser indiretamente através de um espelho), e tomamos como eu o detentor desse olhar. Mas vemos nosso corpo. Nosso corpo nos é visível, e se é visível, está “fora” de nós.

O meu corpo como órgão para ser visto – I.é: perceber uma parte de meu corpo é também percebê-la como *visível* i.é, *para outrem*. E certamente ela assume este caráter porque efetivamente alguém a olha. Mas também este fato da presença de outrem não seria possível se previamente a parte do corpo em questão não fosse *visível*, se não houvesse, ao redor de cada parte do corpo, um halo de *visibilidade* (MERLEAU-PONTY, 2000, p.222).

Além da experiência direta que tenho do meu corpo, dele tenho também uma indireta: meu corpo visto não por mim, mas pelo *outro*. Recebo minha imagem do espelho, e nele me vejo não como eu, mas como outro. Digo: esse outro sou eu. Identifico-me com essa imagem. Saio à rua e sei que o que as pessoas vêem é essa imagem (meu corpo não é só experiência, é também imagem). Por isso cuido de como me visto, de como me comporto, de como ando, de como sento e de como levanto. Sou corpo-gozo, mas sou também corpo-idéia, e enquanto idéia, reporto-me a uma cultura. Uma cultura que me diz como sentar e como levantar, como comer e como sorrir. Toda a naturalidade do meu corpo corre constantemente o risco de se ver inibida e/ou alterada pela cultura, toda a espontaneidade de meu corpo-próprio corre o risco de tornar-se o pensamento de um corpo. Sei-me imagem: represento-me. Minha imagem está fora de mim. Saio de mim para ver-me, e, vendo-me de fora, torno-me objeto para a visão: exterioridade visível.

Vou ao dicionário. *Imagem*: do latim – *imago*, *inis* = imagem, reflexo, mesma raiz de imitação, eco, aparência (em oposição à realidade). Aparência e realidade. Mas há uma realidade na aparência, senão não me daria a tanto

trabalho para melhorar minha aparência frente aos outros – afinal, é em minha aparência que os outros me vêem. Ser, não ser, ser-para-o-outro. Em cada um, uma experiência diversa do meu corpo.

Quantos fatores não intervêm na percepção que tenho de meu corpo! Quantos corpos não se formam, deformam e reformam nos modos pelos quais vejo, me vejo, sou visto, vejo que sou visto, penso que sou visto, vejo a possibilidade de ser visto, imagino como sou visto, desejo ver e ser visto, etc. Uma “desconstrução” de todos esses olhares envolveria, provavelmente, muito mais uma abordagem psicológica e psicanalítica que a que aqui nos propomos.

Talvez, antes de desconstruir esses olhares, fosse pertinente nos perguntarmos: e o que se pretende desconstruir nessa tal “desconstrução”? Temos o direito de usar essa palavra? Afinal, ao “desconstruir” não estaríamos também construindo? Construindo uma desconstrução. Estaríamos provavelmente trocando uma construção por outra, nem mais, nem menos.

Nos propusemos a desconstruir a *representação* do corpo próprio. Desconstruir a representação não pode ser tomado no sentido de ‘destruí-la’ nem de condená-la ao esquecimento. Numa nota de abril de 1960, Merleau-Ponty cita a psicanálise, que mostra não existir verdadeiro “esquecimento”, mas “passado indestrutível” (MERLEAU-PONTY, 2000, P.221). Portanto, não poderíamos “destruir” a representação. Mesmo se pensarmos o ‘construir’ no sentido de ‘trazer à existência’, não necessariamente o ‘desconstruir’ precisaria passar a ter o sentido de ‘tirar da existência’, ou seja, de aniquilamento.

Construir pode ter o sentido de edificar, arquitetar, formar, organizar, dispor, traçar. Para Heidegger, no ensaio *Construir, habitar, pensar*, a essência do construir é

deixar-habitar. A plenitude de essência é o edificar lugares mediante a articulação de seus espaços. Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir (HEIDEGGER, 2002, p.139).

Constrói-se para habitar. Habita-se construindo, constrói-se habitando. Voltamos, inesperadamente, à noção de *hábito*. Poderíamos, então, pensar um desconstruir no sentido de *desabitar*? Em lugar de habitar a ‘represent-ação’, *habitar a ação*? E que ação é essa? Certamente, não uma ação no sentido de ‘produção’.

Heidegger nos recorda, nesse mesmo ensaio, que produzir, em grego, é

tíktō. A raiz *tec* desse verbo é comum à palavra *tékhne*. *Tékhne* não significa, para os gregos, nem arte, nem artesanato, mas um deixar-aparecer algo como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do deixar-aparecer. (...) A essência do produzir que constrói não se deixa, porém, pensar nem a partir da arquitetura, nem da engenharia e nem tampouco a partir da mera combinação de uma e de outra (Idem, ibidem, p.139).

A essência, tanto do construir quanto da técnica, não está no produto da ação, mas na própria ação, compreendida no ‘deixar-aparecer’ a que se refere Heidegger. A ênfase encontra-se, portanto, no criador (ou no ato de criação) e não no criado. Também Castoriadis, ao refazer o percurso histórico do termo em seu ensaio sobre a técnica, deixa clara essa ênfase:

Técnica, do grego *technè*, remonta a um verbo muito antigo, *teuchô* (única mas numerosamente atestado pelos poetas, radical *t(e)uch*, indo-europeu *th(e)euch-*), cujo sentido central em Homero é “fabricar”, “produzir”, “construir”; *teuchos*, “ferramenta”, “instrumento”, é também o instrumento por excelência: as armas. Já em Homero, realiza-se a passagem desse sentido ao de causar, fazer ser, trazer à existência, muitas vezes desligado da idéia de fabricação material, mas nunca da de ato apropriado e eficaz. (...) *Technè*, “produção” ou “fabricação material”, torna-se logo a produção ou o fazer eficaz, adequado em geral (não necessariamente ligado a um produto material), a matéria de fazer correlativa a uma tal produção, a faculdade que a permite, a habilidade produtiva relativa a uma ocupação e (a partir de Heródoto, de Píndaro e dos trágicos) a habilidade em geral, portanto o método, maneira, modo de fazer eficaz. Assim, o termo chega a ser utilizado (freqüentemente em Platão) como quase sinônimo do saber rigoroso e fundamentado, do *epistèmè*. (...) No entanto, Platão é quem primeiro dará a plena determinação da *poièsis*: “Causa que, qualquer que seja a coisa considerada, faz passá-la do não-ser ao ser” (Banquete, 205,h), de tal modo que “os trabalhos que dependem de uma *technè*, qualquer que seja, são *poièsis* e seus produtores são todos poetas (criadores)”. O que Platão terá assim, uma vez mais, semeado de passagem será retomado e explicitado por

Aristóteles: a *technè* é uma *hexis* (hábito, disposição permanente adquirida) *poiètiquè*, isto é, criadora, acompanhada de razão verdadeira (*méta logou alèthous*): como a *praxis* visa ao “que poderia ser também de outra maneira”, portanto seu campo é o possível (*endéchoménon kai allôs échein*, o que aceita nele mesmo ser também disposto de outra maneira), mas difere da *praxis* na medida em que o seu fim é um *ergon* (obra, resultado) que existe independentemente da atividade que a faz ser e valendo mais que ela. Tem sempre preocupação da gênese, considera como fazer advir o que nele mesmo poderia ser como não ser “e cujo princípio se encontra no criador e não no criado”, ela deixa, portanto, fora de seu campo tudo o que “é ou advém por necessidade ou conforme a natureza e, por conseguinte, possui nele mesmo seu princípio” (Et. Nic...IV, 4.4-6). (CASTORIADIS, 1987, p.295).

O termo *técnica* pode, de acordo com essas várias acepções, ser compreendido tanto com ênfase na criação (quando estaríamos enfatizando a *hexis poiètiquè*) como com ênfase no criado (na técnica como meio eficaz para se alcançar um fim – o produto). A diferença pode parecer sutil ou quase inexistente, já que, de alguma forma, ambas contém o produtor, a produção e o produto. Mas existe, sim, essa diferença, e ela tem consequências importantes.

Ao ver na técnica apenas um ‘meio para um fim’, diferencio ‘meio’ e ‘fim’ e os relaciono num princípio de causa e efeito. Assim, movo os dedos *para* produzir uma melodia ao instrumento, adquiro uma boa postura *para* causar uma boa impressão, movo meu corpo de uma forma tal e qual *para* que o público veja uma determinada expressão em meu corpo. Nesse ‘agir em função de um fim’ não está implícita a noção de intencionalidade, como pode parecer à primeira vista. Aqui a técnica age pela representação de um movimento, guiada pela representação de um objetivo. *Onde se perseguem fins, aplicam-se meios, onde reina a instrumentalidade, aí também impera a causalidade.*

Ao contrário, a outra concepção de técnica, e que aqui nos interessa, é a que se volta à ação *em si-mesma*. Claro que essa ação gera um produto, mas esse produto é apenas uma consequência natural dessa ação. Não há sequência temporal entre a expressão e o exprimido, pois ambos não estão *no tempo*: ambos pertencem a um mesmo ato intencional, a uma mesma intencionalidade operante, a uma mesma intemporalidade. Trata-se de uma técnica que não sabe de si mesma, que age não sabendo que age, que age *esquecida de si*. Ela não

“produz”: ela *deixa aparecer*. A motricidade dessa técnica é uma motricidade rítmica e espontânea, e espontânea é também sua expressão.

O que se pretende “desconstruir” (ou “desabitar”) é a técnica como procedimento mecânico causal, permitindo-nos habitar a técnica como o deixar-aparecer-a-expressão, permitindo que a ação seja puramente ação e não represent-ação.

A desconstrução pretende remeter-nos à *vivência do ato*. A desconstrução da representação deve procurar não se transformar numa ‘representação da desconstrução da representação’, o que nos levaria de volta ao ponto de partida.

A vivência do ato nos conduz à ação “silenciosa”, onde o silêncio não se opõe ao pensamento nem à linguagem, mas os “envolve”. Numa nota de fevereiro de 1959, Merleau-Ponty se propõe a descrever ao nível do corpo humano *um pré-conhecimento, um pré-sentido, um saber silencioso*, mas que

não poderia ter a ingenuidade de um Cogito silencioso que se acreditasse adequação à consciência silenciosa, quando sua própria descrição do silêncio repousa inteiramente sobre as virtudes da linguagem. A posse do mundo do silêncio, tal como a descrição do corpo humano a efetua, não mais é esse mundo do silêncio, constitui um mundo articulado, elevado ao *Wesen*, falado. (...) Seria preciso um silêncio que envolva de novo a fala, depois de percebermos que a fala envolvia o pretense silêncio da coincidência psicológica. O que será esse silêncio? Como a redução não é, finalmente, para Husserl imanência transcendental, mas desvendamento da *Weltthesis*, esse silêncio não será o contrário da linguagem (MERLEAU-PONTY, 2000, p.173).

Provavelmente é a esse silêncio que os zen-budistas se referem ao dizer: “Quando tenho fome, como; quando tenho sono, durmo; quando tenho sede, bebo”. Essa obviedade é apenas aparente; é difícil olhar para o céu e não pensar na palavra ‘azul’ - é difícil viver sem representar a vida. Olhamos uma bela paisagem e já pensamos em fazer dela um retrato.

A forma como os pensamentos falantes se imiscuem na ação pode ser assaz perigosa durante uma execução musical. A título de exemplo, tentarei

descrever a seguir, em algumas palavras, fatos e pensamentos que costumam ocorrer a um músico durante uma apresentação.

“Subo ao palco. Sento-me ao piano. Concentro-me e começo a tocar. Meus movimentos são os movimentos necessários à execução da música – não penso meus movimentos, deixo-me levar pela expressão. Mas, de repente, desconcentro-me por apenas um segundo, e nesse segundo vem-me à mente que estou de boca aberta. Imagino-me de boca aberta e me envergonho disso. Afinal, que irão pensar os outros de me verem tocando de boca aberta e, quiçá (oh, horror!), até babando! Fecho-a, e a partir daí policio-me, a intervalos regulares, para não fazê-lo novamente. O concerto é bngo, ocorrem aqui e ali todo tipo de pensamentos (falas), que vêm sempre acompanhados de uma alteração motriz. Agora, junto aos meus movimentos “necessários”, tenho dúzias de movimentos “desnecessários”, representados, não-orgânicos, corrompendo meu esquema corporal originalmente espontâneo. Lembro-me da importância disso, e procuro relaxar e soltar-me, deixando-me guiar novamente única e exclusivamente pela expressão. Tenho sucesso na empreitada, sinto-me então feliz e orgulhoso por isso. Mas, ao sentir orgulho, descubro que estou vivenciando o orgulho e não a música. Isso me irrita, e passo a viver a música no horizonte da irritação (ou estarei tão irritado a ponto de vivenciar a irritação com a música como horizonte?). Figura e fundo se alternam, perspectivas temporais se formam e deformam caleidoscopicamente. Penso enquanto toco, isso me irrita, penso a irritação, penso o pensamento da irritação: representações de representações (e enquanto isso, eu tocando). Mais que um Cogito falante, descubro um Cogito tagarela. De repente, a música acaba e o público aplaude. Como, já acabou? “E como foi?”, pergunto aos que vêm me cumprimentar. Dizem que foi ótimo, e fico contente ao receber do outro a confirmação de mim. Respiro aliviado, fato que me faz reparar o quanto estava tenso durante a apresentação. Por que fiquei tão tenso, se normalmente toco tranqüilo? Porque no palco não se trata de um tocar, mas de um tocar-para-o-outro. O outro me define, do outro me vem a angústia – que estará ele pensando de mim? Meu corpo, que para mim é experiência, transforma-

se na experiência de um corpo-para-outrem; a experiência do corpo vivido alterna-se com a experiência do corpo representado - vivências de ‘primeira’ e de ‘segunda’ mão se misturam”.

Nessa descrição observamos um paralelismo, uma simultaneidade de pensamentos – muitas vezes conflitantes -, acompanhando a ação expressiva. Como dissemos no capítulo anterior, as recordações primárias e secundárias (Husserl) se confundem: a qualquer momento, um agora pode perder sua atualidade, bem como uma representação pode renovar-se numa vivência atual. Mesmo não querendo, o pensar acontece, e constatamos que

a alma pensa sempre: é uma propriedade dela, de estado, não pode deixar de pensar porque um *campo* foi aberto onde sempre se inscreve alguma coisa ou a ausência de *alguma coisa*. Não há nisso uma *atividade* da alma, nem uma produção de pensamentos no plural, e eu não sou nem mesmo o autor deste vazio que se faz em mim pela passagem do presente à retenção, não sou eu quem me faz pensar, como não sou eu quem faz meu coração bater (Idem, ibidem, p.204).

Não sou eu quem faz meu coração bater: é ele que bate em mim. Da mesma forma, junto aos pensamentos que eu faço estão os pensamentos que se fazem em mim e por mim, uma atividade junto a uma passividade. O campo de presença que se abre não é um ‘vazio a ser preenchido’ (metáfora perigosa), mas uma presença que cria e que se cria, uma criação da qual os pensamentos brotam (não como efeito de uma causa, mas simultaneamente) ativa e passivamente.

Deveria haver então, segundo Merleau-Ponty, uma pré-reflexão possibilitando a reflexão, à qual ele chamou, na *Fenomenologia da Percepção* (1945), de *Cogito tácito*. Anos mais tarde (mais especificamente em 1959), em *O visível e o Invisível*, ele volta atrás e questiona esse Cogito tácito, chegando mesmo a dizer que ele é “impossível”, pois,

para possuir a idéia de “pensar” (no sentido de “pensamento de ver e de sentir”), para fazer a “redução”, para retornar à imanência e à consciência de... é preciso possuir as palavras (MERLEAU-PONTY, 2000, p.167).

Mais que resolver um problema, ainda segundo Merleau-Ponty, o Cogito tácito estaria levantando um. Para ele, o Cogito tácito

deve tornar compreensível como a linguagem não é impossível, mas não pode fazer compreender como ela é possível – Fica o problema da passagem do sentido perceptivo ao sentido referente à linguagem, do comportamento à tematização. A própria tematização deve, aliás, ser compreendida como comportamento de grau mais elevado – a relação daquela com este é relação dialética: a linguagem realiza quebrando o silêncio o que o silêncio queria e não conseguia. O silêncio continua a envolver a linguagem; o silêncio da linguagem absoluta, da linguagem pensante (Idem, ibidem, p.171).

Talvez o leitor já esteja se perguntando o porque desta digressão, se o que estávamos discutindo era a técnica e se o que nos propusemos no título deste capítulo foi a desconstrução da representação do corpo-próprio na educação musical. Podemos dizer que a ‘desconstrução’ da representação do corpo próprio nos levou à vivência “pura” desse corpo na forma de uma ação. A essa ação, que não se representa a si mesma, poderíamos chamar de ‘ação silenciosa’. Também vimos que esse ‘silêncio’ não se opõe à linguagem, mas antes *a envolve*.

Se a noção vulgar de técnica consiste numa consciência que dita ordens a um corpo através de falas, poderíamos incorrer no erro ingênuo de querer desconstruir a representação do corpo próprio através de um silenciar dessa fala, na forma de um “toque e não pense”. Mas o tocar *já é* o pensamento do corpo - o pensamento não está ‘no’ corpo, ele não é um objeto solto dentro de uma caixa: o corpo é pensante. Não devemos confundir pensamento com fala. Também não devemos ver na fala o produto final e acabado de um Cogito, sob o risco de, mais uma vez, mascarar o fenômeno expressivo num princípio de causalidade. Não podemos pensar o Cogito de si como poder de representação, pois a experiência não é o poder de representação de uma subjetividade. Correríamos o risco de ter, em lugar de um desdobramento das propriedades espontâneas da experiência, uma representação subjetiva do fenômeno.

O fenômeno expressivo não pode ser compreendido enquanto experiência *para* uma consciência, sob o risco de instituir uma consciência absoluta como

receptáculo das experiências. É por isso que Merleau-Ponty se pergunta o que é esse elemento “receptivo” da consciência absoluta, e afirma que

Husserl tem razão ao dizer que não sou eu que constituo o tempo, que ele se constitui, que é uma *Selbsterscheinung* [aparência de algo a si próprio, ou, simplesmente, receptividade]. Mas o termo “receptividade” é impróprio precisamente porque evoca um Si distinto do presente e que o recebe (Idem, ibidem, p.182).

Enquanto a técnica estiver voltada a uma atividade que “preenche” uma “receptividade” e que tem como origem e fim um Cogito, estaremos andando em círculos e dando apenas nomes diferentes a uma mesma situação. Nossas experiências não precisariam ser organizadas ou harmonizadas de antemão, como o poderia sugerir o Cogito tácito. O homem

não é o fim do corpo, nem o corpo organizado o fim dos componentes: mas antes o subordinado oscila, de cada vez, no vazio de uma nova dimensão aberta (Idem, ibidem, p.238).

A presença (ou o campo de presença) não é, portanto, um vazio a ser preenchido, mas um vazio *que se abre*. É no vazio que nos realizamos - o que não quer dizer que nos realizamos preenchendo o vazio. O ser que diz “é” preenche o vazio e deixa de ser, o ser que *está sendo* projeta-se no vazio e se vivencia como continuidade.

Os conceitos de ‘vazio’ e de ‘nada’ podem nos parecer estranhos nesta conjuntura. Mas, na filosofia oriental, eles estão intensamente presentes, razão pela qual iremos expor alguns exemplos que, nos parece, são bastante ilustrativos, como por exemplo o verso XI do *Tao-te-king*:

Trinta raios cercam o eixo:
A utilidade do carro consiste no seu nada.
Escava-se a argila para modelar vasos:
A utilidade dos vasos está no seu nada.
Abrem-se portas e janelas para que haja um quarto:
A utilidade do quarto está no seu nada.
Por isso o que existe serve para ser possuído
E o que não existe, para ser útil (LAO-TZU, 1995, p.47).

‘O que existe serve para ser possuído, e o que não existe, para ser útil’. A técnica, em seu sentido vulgar, seria algo a ser possuído, pois não instaura a dimensão criativa do nada. Troquemos, apenas por curiosidade, algumas palavras na frase de Lao-Tzu: ‘o *corpo* que existe serve para ser possuído, e o que não existe para ser útil’. Numa tal diferenciação, talvez pudéssemos afirmar que o corpo-objeto é uma posse (posse que indicaria o sentido fraco do termo, como o “ter” de G. Marcel), e que o corpo-próprio ou corpo-fenomenal (que, no caso, “não existe”) pode ser ‘útil’, já que a partir do seu “vazio” ele pode ‘deixar-aparecer’.

Palavras como ‘silêncio’, ‘vazio’ e ‘nada’ não devem ser interpretadas como entes nem como *em-si*, mas como indicativos: *elas indicam uma experiência*, uma experiência que não pode ser explicada por meio de um substantivo porque só se realiza *em ato*.

Ao tentar descrever essa experiência, o uso da palavra nos trai, pois o Vazio (ou o Silêncio) passa a ter a aparência de um ente, de um ‘algo’ – um algo a ser ‘alcançado’. A expressão não é ‘algo’ para se ‘alcançar’, nem é o “já alcançado”, mas se estabelece no ato, cuja origem não é localizável, pois ela pertence a uma relação de fundação.

Suzuki nos relata um diálogo que se teria travado entre um monge e o mestre *Zen* Joshu Jushin (778-897), e que deixa claro justamente o problema de se tratar o nada como um ente:

um monge perguntou a Joshu: “O que diríeis se eu chegasse até vós sem nada trazer”? Joshu respondeu: “Arremessai ao chão”. Protestou o monge: “Disse que não tinha nada, como poderia então pôr no chão”? “Neste caso, levai-o”, foi a resposta de Joshu. (...) Para alcançar a meta Zen, mesmo a idéia de não ter nada deve ser posta de lado. Buda revela-se a si mesmo quando não é mais afirmado. Para encontrar o Buda temos de renunciar ao Buda (SUZUKI, 1993, p.76).

Ao tratar do vazio não poderemos estar nos referindo a um ente, assim como também não a uma ausência absoluta. Não podemos pensar nesse vazio como um criado, mas como um espaço e um tempo de e em criação. O ato não preenche um vazio, antes o instaura, nele criando-se e sendo criado. O vazio não é a origem do ser, nem o ser a origem do vazio: ambos se co-originam simultaneamente.

É muito difícil para nós, ocidentais, pensarmos uma ação cuja origem seja “não-localizável”. Seria tudo muito mais simples se pensássemos que a expressão é fruto de uma ação, que por sua vez é comandada por uma consciência que pertence a um “eu”.

Para o budismo, por exemplo, quase todos os nossos problemas devem-se justamente à crença nesse “eu”. Uma outra história *Zen* que Daisetz Suzuki nos relata - por coincidência também referente ao mestre Joshu - é uma história na qual um monge perguntou, certa vez, a ele:

“Que é o meu eu?” Disse Joshu: “Você terminou o seu mingau da manhã?” “Sim, já terminei”. Voltou Joshu: “Então, lave sua tigela”. O comer é um ato, o lavar é um ato, mas o que se quer em Zen é o próprio ator, o comedor e o lavador, que executa os atos do comer e do lavar; e a menos que se agarre existencial ou experiencialmente essa pessoa, não se pode falar no agir. Quem tem consciência do agir? E quem comunica a você esse fato da consciência? E quem é você, que diz tudo isso não só a si mesmo mas a todos os outros? “Eu”, “você”, “ela” ou “ele” – tudo são posições pronominais para alguma coisa que está atrás delas. Que é essa alguma coisa? (SUZUKI, 1989, p. 40).

Ou seja: tanto a filosofia ocidental quanto a oriental reconhecem uma pré-estruturação da consciência e procuram compreendê-la. Claro que a questão não é assim tão simples, nem pode ser colocada de forma “didática”; estaríamos sendo injustos para com ambas se comparássemos pura e simplesmente “uma” filosofia ocidental a “uma” filosofia oriental. Não é com esse objetivo que expomos aqui algumas das idéias e experiências do *Zen* e do *Tao*. Por outro lado, seria uma pena não comentar, mesmo que brevemente, essas correntes de pensamento que levantaram a questão de forma tão contundente e pela

perspectiva de uma outra cultura - uma cultura, diga-se de passagem, tão rica e tão profunda.

Pelo texto de Suzuki, acima citado, *a essência do agir está no próprio agir*. O agir não seria uma mera “ponte” que liga o ator ao fruto da ação, mas a pessoa *em* ação, nela e apenas por ela se reconhecendo, de forma que ao correr se reconhece como corredor, ao comer se reconhece como comedor. Não há um eu que corre nem um eu que come, mas um correr e um comer (poderíamos até tecer um paralelo com o Gênese, onde as primeiras palavras de Deus teriam sido “Haja luz”, e não “Eu ordeno que se faça a luz”; não há, nessas palavras, um “eu” que origina a ação, mas apenas a ação). Ao correr não me represento a mim mesmo, muito menos me represento meus movimentos. Autores japoneses, chineses e indianos se referem freqüentemente a esse fenômeno como “não-ação” (ou “inação”), distinguindo-a de uma “ação”. A não-ação é também uma ação, mas de outro tipo; é uma ação que se deixa acontecer espontaneamente, sem ‘esforço’ (o que denotaria uma ação no sentido “pobre” do termo).

Também Heidegger diferencia essas duas ações, e reconhece no agir um significado muito maior que o que estamos acostumados a lhe atribuir. Segundo ele,

estamos ainda longe de pensar, com suficiente radicalidade, a essência do agir. Conhecemos o agir apenas como o produzir de um efeito. A sua realidade efetiva é avaliada segundo a utilidade que oferece. Mas a essência do agir é o consumir. Consumar significa desdobrar alguma coisa até à plenitude de sua essência (HEIDEGGER, 1991, p.1).

O ato que se consuma ‘deixa de ser’, ou melhor, transforma-se em outro ato. O ato ‘em via de consumir-se’ deve ser diferenciado do ‘ato consumado’. A ação que “quer” consumir-se tem um objetivo, e é portanto causal. A ação consumada já não é ação, mas sim *representação* da mesma. Atentemos para o fato de que Heidegger não nos diz que a essência do agir é ‘o estar consumado’, ele nos diz que sua essência é ‘o consumir’. É um agir que vive na tênue fronteira

entre um ser e um não-ser, pois ‘é’ enquanto se dirige a um estar consumado, e deixa de ser ao consumir-se. É preciso, pois, *permanecer na ação, deixar-nos estar na ação* (Heidegger explicita esse agir através do conceito de *Gelassenheit*, do qual falaremos no capítulo 8).

Para Lao-Tzu, o sábio *permanece na ação sem agir* (*Tao-te-king*, verso II) e *age sem esforço* (verso VI); *todas as coisas sob o céu nascem do Ser, e o Ser nasce do Não-ser* (verso XL); *nascendo continuamente, não se pode nomeá-lo - ele retorna ao Não-ser, e a isso se dá o nome de forma sem forma, imagem sem objeto* (verso XIV).

Yoka Daï shi, mestre Zen, afirma que só nos tornamos Buda *sendo* Buda. Não há graus nem etapas; alcança-se o *Satori imediato* (iluminação imediata) imediato entrando-se instantaneamente na dimensão de Buda. Ou seja: não há “uma técnica” para se chegar à iluminação, nem sequer há a iluminação como lugar para se chegar: há uma dimensão de ser realizável em ato, ato que abre novas dimensões.

Durante um único instante,
Oitenta mil portas são criadas;
Durante um único instante,
O tempo eterno é concluído (DAÏ SHI, 1995, p.174)

Nesse único instante, o vazio como dimensão do possível se abre: se abre à eternidade do tempo (a eternidade como experiência – vide capítulo anterior). Não há um “eu” que adentra “um vazio”, não há uma “consciência” que percebe “um ente”. Poeticamente, Daï shi usa como metáfora “o cavalo do vazio cavalga o vazio”.

Resguardadas as diferenças, a filosofia oriental enfatiza constantemente a existência e a importância de uma “não-ação”, caracterizada como atividade na passividade ou como deixar-acontecer - uma atividade indireta ou, ainda, uma

atividade da/na passividade. A isso se refere Lao-Tzu quando diz que o sábio *permanece na ação sem agir*.

Talvez o verso XLVIII do *Tao-te-king* seja um dos melhores exemplos para compreendermos a diferença entre uma técnica como *produção* e uma técnica como *deixar-aparecer*.

Quem pratica o estudo aprende mais a cada dia.
Quem pratica o *Tao* diminui a cada dia.
Vai diminuindo e diminuindo
até finalmente chegar à não-ação.
Na não-ação, nada fica sem ser feito.
Só podemos conquistar o reino
se ficarmos sempre livres da ação.
Os atarefados são incapazes
de conquistar o reino (LAO-TZU, 1995, p.87).

A técnica (no sentido que a estamos buscando) não pode se construir por uma *aglomeração* (aumento) de saberes. Assim fosse, seria uma construção, uma arquitetura, um objeto *partes extra partes*. A ação, assim ‘construída’, seria um aglomerado de movimentos causais, e o corpo, um ente prenhe de construções. Mas habitar não é ‘entrar numa construção e lá permanecer’; habitar é construir! Habitamos *no ato* de construir, não na construção consumada. A expressão se deixa aparecer no ato, e, se se deixa, constitui-se uma ação ‘indireta’, ou uma ‘não-ação’ (não estamos particularmente interessados em encontrar a “melhor” terminologia para o fenômeno, mas em compreendê-lo; de qualquer forma, tanto Heidegger como Merleau-Ponty, Husserl, Suzuki ou mesmo Lao-Tzu se queixaram da dificuldade de nomear aquilo que, por sua natureza, não se deixa encerrar num conceito).

A técnica pressupõe, portanto, um corpo em ato, razão pela qual preferimos neste trabalho o termo ‘motricidade’ a ‘corporeidade’. O termo ‘corporeidade’, apesar de não ser de forma alguma errado, tem sido freqüentemente usado do ponto de vista da ação exclusivamente mecânica. Ao discutir a questão do corpo na educação, Assmann considera a utilização do termo ‘motricidade’ (que ele

conduz na direção de uma ‘pedagogia do movimento’), em lugar de ‘corporeidade’, um passo “extremamente útil”:

não há dúvida de que a insistência nessa terminologia [motricidade], mesmo que a captação do sentido fique apenas ao nível do senso comum, ou pouco acima deste, já pode trazer bons resultados teórico-práticos, em confronto com as visões dualistas e mecanicistas da Corporeidade (ASSMANN, 1993, p.100).

O autor critica a linha pela qual a educação tem, em geral, enveredado: uma linha acentuadamente efficientista, tecnicista, enfim, uma “pedagogia de resultados” (mesmo quando esta vem disfarçada pelo nome de “Pedagogia da Qualidade”), voltada às “relações de produção” e que ainda se coloca como “progressista” (Idem, ibidem, p.106).

Essas críticas valem tanto para a educação em geral como para a educação musical. Acreditamos que a ‘reabilitação’ do corpo-próprio na educação poderá ‘deslocar’ a ênfase até agora dada à produção (no caso, à produção de obras musicais) ao ato, recuperando assim o sentido original da técnica e reconduzindo o fazer música ao seu estatuto de *arte*.

Capítulo 7

A percepção do corpo-próprio e a redescoberta do tempo vivido

A questão do ritmo

Representar o corpo, perceber o corpo; dele ter uma idéia, dele ter uma vivência; ser o corpo, ter o corpo. Distinções aparentemente simples, mas que na prática se mesclam e se confundem. Não tenhamos a ingenuidade, a partir de tais diferenciações, de querer formular preceitos “didáticos” nem mandamentos no sentido de um ‘deixemos de representar o corpo e passemos a vivê-lo’. Afinal, representar também faz parte ‘da vida’. Uma leitura ingênua das críticas feitas até agora à experiência representada poderia incorrer numa qualificação em termos de um ‘positivo e negativo’, de um ‘viver é bom, representar é ruim’. Nada poderia estar mais longe de nossas intenções. Não existe nenhum “ideal” a ser alcançado na experiência que procuramos compreender, mas simplesmente o ensejo de, justamente, compreendê-la. Seria um ideal mais que utópico, provavelmente impossível (pelo menos para nós, humanos), pensar-se num tempo vivido que nunca se representa, numa experiência de si que nunca pára para olhar-se. A experiência não pode excluir o pensar, nem o pensar excluir a vivência. Mesmo as práticas (religiosas ou não) que elogiam a “transcendência do pensamento” sabem (ou se não sabem deveriam saber) que esse transcender não significa uma negação nem um reprimir deste. Opor o pensamento à vida não corresponde ao que experienciamos de ambos.

Falamos numa ‘totalidade’ da experiência. Totalidade não significa perfeição. *A vida necessita, para sua plenitude, não de perfeição, mas de complitude* (JUNG, 1995, p.257). Mas haverá tal complitude, tal totalidade? Ou

será esta antes um mito? Lacan comenta de forma irônica e mordaz essa questão quando diz que

passam o tempo a encher-nos o saco dizendo que o tomam [o sujeito] em sua totalidade. Por que seria ele total? Disto, nada sabemos. Já encontraram vocês seres totais? Talvez seja um ideal. Eu nunca vi nenhum. Eu não sou total, não. Nem vocês. Se se fosse total, estaria cada um no seu canto, total, não estaríamos aqui juntos, tentando organizar-nos, como se diz. É o sujeito, não em sua totalidade, porém em sua abertura (LACAN, 1986, p.365).

Não somos ‘totais’ porque estamos ‘completos’: somos totais porque estamos totalmente envolvidos na trama intencional entre nós e o mundo - ou, como pergunta Merleau-Ponty (2000, p.134), *onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne?* O ‘ser total’ não pode jamais ser compreendido como um em-si, mas como um ser em potência, um ser compreendido em sua abertura (*Offenheit*), abertura que não é: torna-se. É nesse ato de tornar-se que vivenciamos o corpo-próprio, e é nessa experiência que habita o fenômeno musical.

E o que vem a inibir a experiência do corpo-próprio? O pensamento? Sim e não. Não, enquanto o pensamento não se opõe ao corpo; sim, se considerarmos o pensamento como representação intelectual. No *Zen*, fala-se de uma “perda da inocência”, onde se subentende a “interferência da mente consciente, em que predomina a intelecção”:

à proporção que se verifica o desenvolvimento intelectual, o domínio dos sentidos é invadido pelo intelecto e perde-se a ingenuidade da experiência sensorial. Quando sorrimos, não é apenas um sorrir: algo mais se lhe acrescenta (SUZUKI, 1989, p.30).

O que se lhe acrescenta? O mundo da cultura? E em que medida esse mundo “contamina” nosso acesso à experiência? Precisaríamos, assim como com a representação do corpo-próprio, desconstruir também o ser cultural? Em que sentido pode se dar uma mudança de percepção do corpo-próprio ao longo do processo de acultramento?

Pensemos, a fim de tentar responder a essas perguntas, na comparação entre a percepção de uma criança e a de um adulto, partindo da hipótese que, no adulto, o processo de aculturação já se encontraria muito mais adiantado e sedimentado (hipótese que deve ser vista com cuidado, pois, mal nasce, a criança já está mergulhada na cultura, já nasce como ser cultural, de onde a idéia de um ‘aculturação progressivo’ não pode ser entendida como um ser que nasce ‘sem cultura’ e que vai sendo “preenchido” por ela). Há diferença entre ambas? Se ambas observarem uma bola rolando, terão ambas a mesma percepção desta? Erich Fromm afirma que não, e faz a diferenciação entre uma experiência direta e outra indireta da percepção:

o contrário da experiência alheada, desvirtuada, paratáxica, falsa, cerebral, é a apreensão imediata, direta, total, do mundo que vemos na criança antes que o poder da educação mude essa forma de experiência. Para o recém-nascido ainda não existe separação entre o eu e o não-eu. A separação ocorre gradativamente e o resultado final é expresso de poder a criança dizer “eu”. Mas ainda assim a apreensão do mundo por parte da criança permanece relativamente imediata e direta. Quando a criança brinca com uma bola, de fato a vê mover-se, está integralmente *na* experiência, e é por isso que se trata de uma experiência que pode ser interminavelmente repetida e com uma alegria que nunca se acaba. O adulto também acredita ver a bola rolando. Isto, sem dúvida é verdade, pois ele vê que a bola-objeto está rolando no chão-objeto. Na realidade, porém, não vê o rolar. Pensa na bola que rola sobre a superfície. Quando diz “a bola rola”, está apenas confirmando a) seu conhecimento de que aquele objeto redondo se chama bola e b) seu conhecimento de que objetos redondos rolam sobre superfícies polidas quando empurrados. Seus olhos operam com a finalidade de provar esse conhecimento e, assim, dar-lhe segurança no mundo. O estado de desrecalque é um estado em que se readquire a apreensão imediata, não deformada, da realidade, a simplicidade e a espontaneidade da criança; entretanto, *depois* de haver passado pelo processo de alheamento, do desenvolvimento do próprio intelecto, o desrecalque é o regresso à inocência num plano mais elevado; e esse regresso à inocência só é possível depois que se perdeu a própria inocência (FROMM, 1989, p.148).

Não aludiremos aqui à terminologia psicanalítica de recalque e desrecalque utilizada por Fromm. O que nos interessa, nesse relato, é a diferenciação da experiência representada (no exemplo, a do adulto) da experiência vivida (a da criança). Poderia um ‘retorno’ à percepção do corpo-próprio ser um retorno à percepção “ingênua” da criança (se é que é ingênua, palavra que precisaremos discutir)?

Trata-se uma idéia já trilhada por diversos autores, entre eles Nietzsche, que introduz, em *Assim falou Zaratustra*, a metáfora do camelo, do leão e da criança como as três transformações pelas quais deveria passar o espírito:

Três transformações do espírito vos nomeio: como o espírito em camelo se transforma, e em leão o camelo, e finalmente em criança o leão. (...) Muitos pesos toma a si o espírito de carga: tal qual um camelo, que carregado corre ao deserto, assim corre ele para o seu próprio deserto. Mas no deserto mais solitário ocorre a segunda transformação: em leão vira aqui o camelo, deseja conquistar a liberdade e tornar-se senhor em seu próprio deserto. É aqui que procura seu último senhor: quer tornar-se seu inimigo e de seus últimos deuses, pela vitória quer duelar com o grande dragão. Qual é o grande dragão a que o espírito já não quer chamar Deus nem Senhor? “Tu deves” chama-se o grande dragão. Mas o espírito do leão diz “Eu quero”. (...) Meus irmãos, para que é necessário um leão no espírito? Não é suficiente o animal de carga, resignado e temeroso? Criar novos valores – isso mesmo o leão ainda não pode; mas criar a liberdade para novas criações – isso pode-o o poder do leão. (...) Dizei-me, porém, irmãos: que poderá a criança fazer que não haja podido fazer o leão? Para que precisa a fera ainda transformar-se em criança? **Inocência e esquecimento é a criança, um começar de novo, um jogo, uma roda que por si gira, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim.** Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-sim: o espírito quer agora a *sua* vontade, o que perdeu o mundo quer ganhar *seu* mundo (NIETZSCHE, 1990, p.25).

Nessa brilhante metáfora, Nietzsche nos coloca o camelo como o animal ‘resignado e temeroso’ que carrega consigo seus pesos (o peso do saber, da cultura, dos valores). Poderíamos citar como ‘camelo’ o ser que zela pela memória e que procura tudo reter, como se o esquecimento pudesse diminuí-lo. É o ser que diz: quanto mais conhecimentos eu detiver, mais eu serei. Para ele, o ser se constitui de informações armazenadas a partir das quais ele age – mais que um ser, se vê como um computador ou uma biblioteca. E como nunca detém todas as informações, corre neuroticamente atrás delas, nunca se sentindo saciado, pois interpreta como falta o vazio, e vê este como um ‘lugar a ser preenchido’ (preenchido quantitativamente). Uma educação nesses moldes, onde o saber é *acumulativo*, funciona como uma espécie de “didática do camelo”: nela, o aluno “decora” (memoriza) os conhecimentos e os carrega ‘em seu próprio deserto’.

Até o dia em que se rebela e se faz leão; quer alcançar a vitória contra seu inimigo, o saber imposto (o ‘tu deves’), dizendo ‘eu quero’. Mas, enquanto luta,

instaura a dualidade, alimentando mais e mais seu inimigo. Por isso não cria novos valores – mas, em compensação, abre o espaço para essa criação e para o novo: para a criança.

‘Inocência e esquecimento é a criança, um começar de novo, um jogo, uma roda que por si gira, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim’. Ela não está preocupada em guardar e armazenar conhecimentos como o camelo, por isso é esquecimento. Como ‘esqueceu’, todo ato é um ‘começar de novo’, toda impressão é uma impressão inicial (Husserl!), gerando um movimento, um ‘primeiro movimento’ que não mais pára, pois é uma ‘roda que por si gira’. Se ela ‘gira por si’, então a criança não precisa girá-la nem esforçar-se por isso: ela *deixa* que a roda gire, ela ‘diz sim’ ao movimento ao permiti-lo. A ação não provém de um esforço, mas de um permitir (uma “ação indireta”, uma “não-ação” ou “inação”).

Tudo isso ocorre, portanto, não de forma forçada, mas natural: é um brincar, um ‘jogo’. Nisso reside a ‘inocência’ da criança: ela não está preocupada com tudo isso, ela está simplesmente *entregue* ao jogo, à ação, esquecida de si e dos outros. Quando perdemos essa inocência, olhamos *querendo* ver algo, querendo *produzir* algo com o olhar (objeto e olhar em relação de causalidade): olhamos e não vemos, a visão nos escapa.

No romance *Siddhartha*, Hermann Hesse conta a história do príncipe que chegou a Buda e de seu amigo, Govinda, que em dado momento pergunta a Siddhartha como este chegara à iluminação e ele não, obtendo como resposta que,

quando alguém procura, ocorre facilmente que o olho só veja o objeto que procura, que não encontra nada nem se permite interiorizar nada porque só pensa no que busca, porque tem um objetivo e porque está obcecado por esse objetivo. Procurar significa: ter um objetivo. Encontrar, porém, significa: ser livre, estar aberto, não ter um objetivo. Tu, ó caro, és em realidade um dos que buscam, pois, perseguindo teu objetivo, deixas de ver o que está ao alcance dos teus olhos (HESSE, 1997, p.111).

A criança não busca: ela encontra. E ao encontrar, ela diz sim, ela aceita o percebido e o deixa ser o que é e como é, razão da ‘inocência’ de sua percepção. Ao repousar sobre um objeto, o olhar da criança o deixa ser ‘ele mesmo’ – deixa que o objeto ‘repouse nele mesmo’ (fenomenologia). Nesse sentido, o fazer da criança (expresso em seu jogo) constitui-se numa prática criadora, num fazer *poético*.

No texto *O poeta e o fantasiar (Der Dichter und das Phantasieren)*, de 1907, Freud se refere à relação entre jogo e criança justamente como um ato de criação ou *poético*:

Não haveremos de procurar já na criança os primeiros alentos da atividade poética? A ocupação favorita e mais intensa da criança é o jogo. Talvez seja lícito afirmar que toda criança que brinca age como um poeta, criando para si um mundo próprio, ou, mais exatamente, situando as coisas de seu mundo numa nova ordem, para ela grata. Seria injusto neste caso pensar que ela não leva a sério esse mundo: pelo contrário, toma muito a sério seu jogo e nele dedica grandes afetos. A antítese do jogo não é seriedade, senão realidade. A criança distingue muito bem a realidade do mundo da do seu jogo, apesar da carga de afeto com que o satura, e gosta de apoiar os objetos e circunstâncias que imagina em objetos tangíveis e visíveis do mundo real. Esse apoio é o que ainda diferencia o “jogar” infantil do “fantasiar” (FREUD, 1999, p.214).

No jogo infantil observa-se claramente o *começar de novo*: num jogo de *Lego*, por exemplo, mal a construção é terminada, já é desconstruída; construção e desconstrução se repetem incansavelmente (o gozo de uma repetição que, na verdade, não é repetição, mas *recriação*). Ou (relembrando Heidegger), a motivação do jogo não está propriamente no consumado, mas no consumir; no agir, não no produto da ação. E assim, ela ‘cria seu mundo’(não um mundo-ente nem um em-si, mas um “vazio”, uma *dimensão* na qual ela se projeta continuamente).

Como observa Freud, a criança sabe muito bem diferenciar ‘seu’ mundo ‘do’ mundo, ‘sua’ realidade ‘da’ realidade. Portanto, o “mundo” da criança não é um espaço “real” (nem sequer para ela), mas um espaço ‘existencial’ (existencial no sentido de ek-stase): um campo de presença, um campo temporal.

Uma consciência ‘inocente’ não percebe através de representações, mas *deixando que o percebido repouse nele mesmo*. Isso não significa que a consciência seja neutra, como se apenas recolhesse retratos de coisas externas para depositá-las num compartimento e analisá-las *a posteriori*: ela é consciência intencional, é consciência de... Perceber é um ato que cria um vínculo inseparável entre o olhar e o olhado, de onde podemos dizer que a percepção é, necessariamente, um ato de criação enquanto a criação desse vínculo e desse enlace (criação espontânea, *gênese espontânea* – novamente Husserl).

Sendo espontânea, não precisamos ‘fazer força’ para que ela aconteça – ao contrário, é preciso apenas permitir (‘dizer sim’), *deixar* que ela apareça. Não preciso representar-me a mim mesmo, nem ao ato, nem ao “mundo” que crio. Atuo ‘esquecido de mim’, ‘inocentemente’. A experiência inocente não é uma experiência “inacabada”, que se torna, com o tempo (no adulto), “acabada”.

Merleau-Ponty, ao buscar na psicologia da criança bases concretas para a compreensão da percepção e suas conseqüentes modificações na vida adulta, deixa claro que, para tal estudo, é preciso levar em consideração principalmente a *experiência vivida* pela criança e não as *noções pelas quais ela interpreta essa experiência*, falha que, ao seu ver, teria cometido Piaget. Para Merleau-Ponty, Piaget não procurou compreender as concepções da criança, mas traduzi-las em seu sistema de adulto, perspectiva que teria feito da experiência infantil uma experiência inacabada ao invés de uma experiência diferenciada, não se referindo à sua experiência real mas unicamente à sua racionalização por meio de conceitos ‘adultos’.

Uma questão importante para a compreensão da percepção infantil, à qual se refere Piaget e que Merleau-Ponty discute, é o *problema do egocentrismo*:

Piaget, na primeira parte de sua obra *La représentation du monde chez l'enfant* (P.U.F., 1972), mostra que o pensamento da criança é essencialmente

caracterizado pelo “egocentrismo”; é um modo de pensar e de sentir que faz com que a criança não tenha a noção de um mundo exterior a ela. O “egocentrismo” infantil tal como o entende Piaget, é um conceito muito matizado, não se prestando de nenhum modo às críticas que lhe dirigem muitas vezes. Não significa que a criança comece pela subjetividade, isto é, pela consciência de si, que ela se afaste do mundo para provar “estados” subjetivos. Não se pode crer que Piaget cometa esse erro (erro saído do preconceito subjetivista segundo o qual a experiência começaria pela “sensação”). O conceito de egocentrismo deve ser entendido ao contrário. Para Piaget, a criança é voltada desde o início unicamente para o mundo exterior – nenhum traço de introversão, pelo contrário, um realismo excessivo que não sabe ainda fazer a crítica das coisas: a criança não sabe ainda distinguir o que há de pessoal nessas experiências e toma seu ego pela realidade objetiva; é um estado de indiferenciação entre o mundo exterior e o ego. Assim, longe de significar um excesso de consciência de si, esse conceito põe em evidência a ausência de consciência de si (MERLEAU-PONTY, 1990, p.187).

A partir de tal análise, talvez nos perguntemos: que influência exerce essa ‘ausência de consciência de si’ sobre a percepção? Precisaréi deixar de ter consciência de mim para perceber melhor?

Mais uma vez, talvez a resposta mais apropriada seja sim e não. Depende do que entendamos sob ‘ter consciência’. É óbvio que, ao entregar-me a um ato (tocar saxofone, por exemplo), sei que estou ali. Existe uma consciência de todo que me envolve (sei onde estou, sei que estou numa sala de tapete vermelho e com móveis antigos, sei que se me mover muito em uma determinada direção poderei esbarrar na parede, etc., etc.). Poderíamos chamar a isso, se quiséssemos, de ‘consciência passiva do fundo’ (tomando emprestados os termos *figura e fundo* da *Gestalt*). Dizemos ‘passiva’ pois não preciso representar-me esse fundo através de um Cogito verbal do tipo “eu estou nesta sala tocando saxofone” para poder mover-me nela. Há uma motricidade espontânea, um esquema corporal que coordena meu corpo em relação a esse fundo (uma ‘síntese passiva’). Ao dizer ‘tenho consciência de mim’, penso o ter intencionalmente no sentido de *habitar*; não dizemos ‘tenho uma consciência’, mas ‘temos consciência’; não habitamos ‘a’ consciência como se ela fosse um lugar a ser preenchido: habitamos conscientes.

Ao deixar-me levar pela expressão (pela expressão musical, no caso), esta organiza sinergeticamente todas as partes do meu corpo em função dela e em função do meio. Ouço a música e me deleito enquanto toco; olho meus dedos em movimento e nem parece que sou eu quem os movimenta. Direi que estou tocando “inconscientemente”? “Subconscientemente”? Ou direi que estou tocando através da ação mecânica de um reflexo condicionado por meio de milhares de repetições? Hipótese impossível, já que estou improvisando. Nunca antes havia tocado aquela música, e mesmo assim executo movimentos extremamente complexos sem nem sequer saber, de antemão, o que iria tocar nem como.

Enquanto toco, sei de mim ‘esquecido de mim’. Minha percepção não depende de mim: ela se faz em mim, por mim, comigo. Pois não há um eu “antes” da percepção (um eu à espera de um estímulo para uma resposta), nem durante (“oh, estou percebendo meu dedo queimar na frigideira quente”) nem depois (“puxa, só agora vejo que percebi algo”). Meu ser e minha percepção não são sucessivos no tempo, mas *simultâneos* (aliás, eles nem estão ‘no’ tempo: são ‘intemporais’).

“Toco e não penso”. Mas como posso então tocar? A frase somente faz sentido se o pensar ao qual se refere estiver relacionado a um Cogito verbal. Não confundamos *pensamento representacional* com *consciência perceptiva*!

Mas voltemos à metáfora de Nietzsche. Antes do camelo ser camelo, ele não fôra criança? Certamente. E qual a diferença da criança *antes* do camelo e do leão para a criança *depois* do camelo e do leão? Qual a diferença de percepção entre essas duas crianças?

Talvez encontremos a resposta numa palestra proferida pelo especialista em *Zen* Daisetz Suzuki, à qual o compositor norte-americano John Cage esteve presente e nos relata em um de seus livros: “Antes de estudar *Zen*, montanhas são montanhas, rios são rios, homens são homens; enquanto se estuda *Zen*, as

coisas ficam confusas: montanhas não são montanhas, rios não são rios, homens não são homens; depois de estudar *Zen*, montanhas são montanhas, rios são rios e homens são homens”. Obviamente, um dos presentes perguntou da diferença entre o antes e o depois, ao que o mestre respondeu: “Nenhuma. Só que depois estamos com os pés um pouco mais longe do chão” (CAGE, 1985, p.96).

A percepção não é, ‘antes e depois’ (do processo cultural), a mesma (sem falar no fato de que duas percepções jamais são iguais): todas as nossas experiências passadas aparecem como ‘perfil’ para as novas percepções, de forma que estas surgem sob um horizonte “mais rico” (o que não significa “melhor”).

Não faz sentido pensar na metáfora de Nietzsche de forma temporalmente seqüencial (algo como dizer que até a puberdade somo camelos, da puberdade à maturidade somos leões e, de repente, chegamos à condição de crianças). São, antes, *estados* ou *modos* pelos quais passamos incessantemente ao longo de nossas vidas, numa espécie de espiral, e que a cada vez que se repetem não se repetem no mesmo tempo nem no mesmo lugar, mas numa nova *situação*. Talvez até possamos dizer que, num momento da vida, o camelo tenha maior ênfase que os outros, e que em outra fase a criança ganhe essa ênfase. O importante é que, sempre que reaparecem esses “seres”, eles aparecem ‘no horizonte’ dos seres anteriores.

Ora, de forma aproximada, essa não seria a idéia que Brentano desenvolve – a idéia das *associações originárias* – e que Husserl critica nas *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*?

Brentano fala de uma lei da *associação originária*, segundo a qual representações de uma memória momentânea se agregam às percepções respectivas, constituindo-se, para Husserl, numa teoria sobre a origem *psicológica* da representação do tempo, que envolveria a nova formação das vivências

psíquicas a partir da base de vivências psíquicas dada (seria uma lei universal que, a cada representação dada, se liga, por natureza, uma cadeia contínua de representações, da qual cada uma reproduz o conteúdo da precedente, mas de tal maneira que ela fixa sempre à nova o momento do passado). Devido ao fato de tais vivências serem ‘psíquicas’, Husserl afirma que

pertencem ao campo da psicologia e não nos interessam aqui. Encontra-se, porém, nestas considerações um núcleo fenomenológico e só a ele pretendem ater-se as explanações seguintes. Duração, sucessão e alterações *aparecem*. Que reside nestas aparições? Numa sucessão, por exemplo, aparece um “agora” e, em unidade com isso, um “passado”. A unidade da consciência envolvendo intencionalmente presente e passado é um dado fenomenológico (HUSSERL, 1995, p.49).

Como já havíamos citado no capítulo 5, Husserl critica Brentano por este não ter diferenciado, em suas teorias sobre a origem do tempo, o *ato do correlato*, a ‘percepção de uma sucessão’ do ‘recordar-se de uma sucessão outrora percebida’. Segundo a crítica husserliana (compartilhada, pelo menos até certo ponto, por Merleau-Ponty), a experiência temporal não pode ser uma representação de nossa subjetividade – fazê-lo seria abdicar da experiência do tempo em favor de uma *noção* de tempo.

E é nesse sentido que nos parece apropriada a metáfora de ‘voltar a ser criança’: apropriada enquanto recuperação de uma percepção não representacional (ou, como diria a filosofia oriental, de um ‘silêncio’).

Nietzsche, através da criança, diz “sim para o jogo da criação”. Mais que a criação do mundo, parece-nos, está em questão a criação do ser. O que nos faz lembrar da famosa frase de Merleau-Ponty, “O Ser é o que exige de nós criação para que dele⁷ tenhamos experiência” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.251).

⁷ Há aqui algumas discordâncias referentes à tradução: Marilena Chauí critica a tradução brasileira corrente onde consta “...para que *dela* tenhamos experiência” e sugere “...para que *dele* tenhamos experiência” (CHAUÍ, 2002, p.139).

Por que criação? Porque entre a realidade dada como um fato, instituída, e a essência secreta que a sustenta por dentro há o momento instituinte no qual o Ser vem a ser: para que o Ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que o Ser da linguagem venha à expressão, pede o trabalho do escritor (CHAUI, 2002, p.151). É pela ação criadora que o Ser passa a ser. Passa a ser “no vazio de uma nova dimensão aberta”, não sendo substantivo, mas verbo - a essência é uma maneira de ser ativa.

Historicamente, a figura da criança costuma representar tanto a criação em si como o fruto da criação. Um exemplo bastante significativo é o da alquimia, que representa freqüentemente o resultado do processo alquímico, da ‘obra’ (*opus alchymicum*), através da criança – o *filius philosophorum*. São inúmeras as ilustrações que contém figuras infantis, sempre ligadas ao tema da criação. Num importante tratado alquímico de 1582, o *Splendor solis* de Trismosin, vemos, por exemplo, um quadro intitulado “Ludus puerorum” (jogo de crianças), cuja ilustração aparece em *Psicologia e Alquimia*, de Jung; no quadro aparecem, junto a uma enorme quantidade de outros símbolos, várias crianças brincando (JUNG, 1995, p.233) – o que nos faz lembrar das palavras de Nietzsche (*um jogo*).

Nesse jogo, nessa ‘roda que por si gira’, encontramos o constante retorno, simbolizado pela roda. Aliás, tanto a roda como as figuras circulares de forma geral encontram na alquimia um lugar de destaque, representando o retorno como criação e renascimento. Segundo Jakob Böhme, importante tratadista alquímico do século XVII,

a figura circular do nascimento representa, enquanto roda que gira, o poder de Mercúrio no enxofre (Sulphur). O “nascimento” é a “criança dourada” (o “*filius philosophorum*” = arquétipo da criança sagrada), cujo “mestre de obras” é Mercúrio. Mercúrio mesmo é “a roda de fogo da essência” na figura de uma serpente (JUNG, 1995, p.196).

Na forma circular da roda vê-se representada a eternidade do tempo – segundo Fromm, esse tempo seria uma “representação do tempo messiânico, que

é o tempo do Jardim do Éden e, todavia, é o seu oposto: é unidade, imediação, totalidade do homem plenamente desenvolvido que voltou a ser criança, mas deixou para trás o ser criança” (FROMM, 1989, p.149).

Talvez devêssemos ler nesse sentido o “em verdade vos digo: Quem não receber o reino de Deus como uma criança de maneira alguma entrará nele” (Lucas, 18:17). Esse poderia ser o meio pelo qual a criança “ganha seu mundo” após “tê-lo perdido” (Nietzsche: “*seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene*”). Uma alusão à Queda do Paraíso? Ao provar do fruto da Árvore do Conhecimento (que se encontra no *centro* do paraíso), o homem e a mulher tomam consciência de si próprios: eles *têm* um corpo, e o corpo está nu. Já não fazem parte da natureza: eles estão ‘na’ natureza. Estão separados. Deixam o Jardim do Éden e tem início a história humana. Eles não podem regressar ao estado original de harmonia (insistência que acarretaria uma situação neurótica), mas podem lutar por atingir um *novo* estado de harmonia. Um ‘começar de novo’; um ‘dizer-sim’ a si mesmos. Criar *seu* mundo, *seu* tempo, sua *eternidade* (quem sabe a ‘eternidade existencial’ a que Merleau-Ponty se refere).

Uma ‘redescoberta’ do tempo vivido não pode ser compreendida como o encontrar um objeto, mas como o criá-lo. Des-cobrir, des-velar (Heidegger). Não descobrir “buscando”, mas criando/encontrando/jogando (mais uma vez, a diferença de uma ‘ação que produz’ para uma ‘ação que deixa-aparecer’). O tempo vivido precisa ser sempre re-descoberto, o que significa dizer que a experiência precisa sempre ser trazida ao agora, precisa sempre ser atualizada, presentificada.

Enquanto toco, posso estar buscando uma expressão ou encontrando-a; em cada um de meus gestos expressa-se uma temporalidade própria, fundada e fundante em relação à minha motricidade. Em música, é a essa relação indissociável entre tempo, movimento e expressão que damos o nome de *ritmo*.

Dizemos de uma pessoa que ela tem *senso rítmico* quando seus movimentos são orgânicos e livres, fluidos e espontâneos, quando há uma perfeita harmonia entre o *que* ela expressa e o *como* ela expressa, de tal forma que não há mais um *que* e um *como*, nem um agente responsável por ambos: desaparece a pessoa e permanece a expressão; “a obra fascina no momento em que o autor desaparece” (LEFORT, 2002, p.251). Ou ainda: “Quanto maior o mestre, mais completamente ele desaparece por trás da obra” (HEIDEGGER, 1992, p.10).

O movimento (ou gesto) rítmico é aquele que une os sons intencionalmente. Um som não existe isoladamente numa música: ele está inserido numa trama, numa *rede intencional*, na qual cada som se estende (temporal e espacialmente) através de retenções e protensões. Dizemos que ele se estende espacialmente porque som e gesto devem ser compreendidos como partes de uma mesma expressão - afinal, o gesto *habita* o som, e este torna-se uma extensão de sua expressividade.

Não comando meu corpo para que ele se expresse; expresso-me, e isso é ritmo. Não ajo: deixo que a ação se faça; deixo que a expressão apareça. Na espacialidade do gesto o tempo se dilata e se contrai, dilatando-se e contraindo-se simultaneamente meu corpo. Temporalmente, cortes verticais justapõe-se a cortes horizontais, inscrevendo o tempo e nele se inscrevendo, formando um único tempo de presença.

As notas e os gestos se sucedem, mas essa sucessão é apenas aparentemente seqüencial. Não há uma ‘aglomeração’ de tempos, mas um único e mesmo tempo que se dilata e se contrai, que se estende diferencialmente numa abertura e não a preenche, mas abre novos horizontes. A relação do meu corpo

como sensível com seu corpo como sentiente (este corpo que toco, este corpo que toca) = imersão do ser-tocado no ser-tocante e do ser-tocante do ser-tocado – A sensorialidade, o seu *SICH-bewegen* [respeitando a ênfase gráfica, ‘mover-SE’ ou ‘mover-a-SI’] e o seu *SICH-wahrnehmen* [‘perceber-SE’], sua vida *a si* – Um si que possui um em-torno, que é o avesso desse em-torno. Precisando a análise, ver-se-ia que o essencial é o *refletido em ação*, onde o

tocante está sempre *em vias* de apanhar-se como tangível, malogra no intento, e só o realiza num *há* – A implicação *wahrnehmen-sichbewegen* ['perceber-mover-se'] é implicação pensamento-linguagem – A carne é este ciclo completo e não somente a inerência num isto individuado espaço-temporalmente (MERLEAU-PONTY, 2000, p.234).

Eu me toco, e é meu corpo que toca; toco o mundo e o mundo me toca, numa relação de “transgressão e encadeamento”; “a carne do mundo não é explicada pela carne do corpo, ou esta pela negatividade ou pelo si que a habita – os três fenômenos são simultâneos”. “O sentir que se sente, o ver que se vê, não é pensamento de ver ou de sentir, mas visão, sentir, experiência muda de um sentir mudo”. É preciso descrever a carne do mundo, a propósito de tempo, espaço e movimento, como “segregação, dimensionalidade, continuação, latência, imbricação” (Idem, ibidem, p.225).

Toco piano, mas não há um eu que execute a ação: não há um eu, nem uma ação, muito menos um som resultando dessa ação, há apenas um *tocar*. Não há um “agora faço tal som de tal maneira”, mas um “haja som”, ou ainda, “haja”. Se há um eu, ele está ‘refletido’ na ação, e é somente nela que se realiza (sempre ‘em vias de’). Não consegue apanhar-se – quando consegue não é ele, mas sua representação (por isso o *Zen* aconselha: ao veres Buda, destrói-o – expressão erroneamente interpretada como niilista). Sua essência está no consumir sem nunca consumir-se (Heidegger).

Praticamente toda a pedagogia da música está baseada num eu que movimenta seu corpo de acordo com uma imagem acústica que ele realiza através de um instrumento. A noção merleau-pontyana de carne (ou quiasma) destrói essa concepção. Enquanto o movimento for compreendido como o escravo de uma consciência ou de um pensamento, não poderá haver uma compreensão adequada de técnica enquanto criação. Essa dificuldade não se apresenta somente ao ensino e à prática da música, mas a todas as atividades que se expressam por meio do corpo (ou seja: todas).

O intérprete toca esquecido de si, esquecimento que não significa ‘simples ausência, como se o começo não tivesse sido, mas esquecimento daquilo que foi justamente em proveito daquilo que se tornou, na seqüência, interiorização’ (CHAUÍ, 2000, p.85). Tal ‘interiorização’ não me conduz a uma espécie de “super-eu”, mas a um “não-eu”. Para o Budismo, “não-eu” ou “não-identidade” (em japonês *mushin* ou *munen* – *wu-hsin* em chinês) é um dos principais conceitos, tanto no Budismo Hinayana quanto no Mahayana. Ao perguntar-se pelo significado do termo *mushin* (que também pode ser compreendido como “estado de não-mente” ou “estado de não-pensamento”), Suzuki afirma ser

difícil encontrar em português o termo equivalente, a não ser talvez a palavra “Inconsciente”, embora até mesmo ela deva ser usada num sentido particular. Não é o sentido comum de Inconsciente da psicologia, nem o sentido que lhe é atribuído pela psicanálise, onde ele significa muito mais que a mera falta de consciência; mas, provavelmente, no sentido de “terreno insondável” dos místicos medievais ou no sentido de Vontade Divina anterior à revelação do Verbo ao mundo (SUZUKI, 1993, p.100).

De onde voltamos à dificuldade de dar um nome a esse fenômeno, razão pela qual, ao tratarmos deste tema, apareçam tantas palavras em seu negativo, como ‘não-localizável’, ‘não-independente’, ‘não-ação’, ‘não-mente’, ‘não-eu’ etc. Tal fato não deve dar a impressão de “misticismo” – impressão que poderia ser reforçada por aludirmos também ao pensamento oriental (aliás, geralmente injustamente considerado místico; o fato de seus escritos não se desenvolverem através dos estatutos “científicos” ocidentais não os desmerecem de forma alguma). A dificuldade reside aqui em compreender um fenômeno que se situa além dos pares opostos de palavras (claro/escuro, sim/não, bom/mau, consciente/inconsciente etc.); em que termos falar de uma consciência que não é exatamente consciência, mas que também não é exatamente inconsciência? Cada autor sugere sua nomenclatura, e resta-nos examinar as descrições dos fenômenos para, ao menos, reconhecê-los, independentemente de seus nomes ou da falta deles.

De qualquer forma, especialmente a filosofia oriental sempre mostrou especial interesse e sensibilidade para com a experiência da percepção do corpo-

próprio e do tempo vivido (tratando-os, obviamente, por outros nomes). Citamos a seguir um exemplo de uma das principais práticas chinesas, o *T'ai chi*; segundo Al Chung-liang Huang,

quando se aprende dança ou movimento, diz-se que movemos os braços. Em *t'ai chi*, eu diria que há um espaço sendo movido pelas mãos, ou que aqui estão as mãos sendo movidas pelo espaço. A energia do *t'ai chi* está na *inação*, no não-fazer. Porém, quando digo em inglês 'inação', isto soa como paralisia, em vez de significar aquilo que ocorre quando se pára de fazer alguma coisa intencionalmente. Ao ouvirem falar de intenção, vocês pensam logo "eu tenho que fazer isso" ou, geralmente, "eu não quero fazer", ou ainda "tenho medo de não conseguir", e logo entram em conflito. O *t'ai chi* pode criar uma unidade na qual vocês não pensam, e o movimento simplesmente acontece. Ambas as sensações ocorrem: a de abandono e a de consciência. Não se trata de algo unilateral (HUANG, 1979, p.44).

Isso é importante, pois é justamente de forma unilateral que a ação costuma ser compreendida: como uma ação que parte de mim para o mundo, e não como entrecruzamento e reversibilidade. A intercomunicação e transitividade dos sentidos irradia-se e propaga-se pelas coisas, estabelecendo uma comunicação muda e espontânea entre nós e o mundo na qual torna-se obsoleta uma diferenciação entre 'sujeito' e 'objeto'.

Claro, a esta altura de nossas discussões alguém poderia perguntar (e com certa razão): não é demasiada "boa fé" acreditar que é possível tocar simplesmente "deixando" que as coisas ocorram "espontaneamente"? Por acaso a prática não nos mostra exatamente o contrário, que um aluno só consegue tocar bem uma peça após muito trabalho duro? Que adianta dizer a um aluno "esqueça-se enquanto toca e deixe que a expressão o conduza"? Não há aí um certo "esoterismo" no sentido negativo e pejorativo da palavra, algo como um "espere pela inspiração e esta fará tudo por você"? E de que adianta uma técnica cujo objetivo não seja a eficiência?

Perguntas que partem de um ponto de vista pragmático e nas quais ronda um certo 'positivismo', o que é sempre sadio. O autor deste texto é professor de música há muitos anos, e sabe perfeitamente do trabalho que há por trás de cada

apresentação, por menor que seja, bem como das longas horas de estudo a que os alunos (bem como os profissionais) devem se submeter diariamente. A famosa frase que diz que “a interpretação requer apenas 10% de inspiração e 90% de transpiração” tem seu fundamento, e o que está sendo afirmado aqui não vai, apesar de talvez passar essa impressão, mudar isso. Não estamos afirmando que os alunos de música devam parar de estudar nem de fazer exercícios técnicos; estamos dizendo que *a forma* como esse estudo e *a forma* como esses exercícios são feitos pode (e deve) ser repensada (não exatamente do ponto de vista mecânico, mas do *como* esses exercícios são *vivenciados* – o que, indiretamente, afeta positivamente a questão mecânica). Não estamos (como já foi dito) condenando a pesquisa científica (pelo menos não a séria) nem os avanços tecnológicos, nem ignorando as valiosas descobertas da fisiologia e da psicomotricidade, que tanto têm ajudado nas nossas práticas; estamos simplesmente criticando - mais uma vez - *a forma* como esses conhecimentos são experienciados.

Tocar piano (ou qualquer outro instrumento) não é um ato “natural”: pianos não existem na natureza, e a adequação de meus movimentos às suas formas não ocorre de forma “natural”; exige estudo e prática. Mas *pode* se transformar num hábito natural, tão logo eu nele *habite* (no instrumento). Então, ele passa a ser uma extensão de minha expressão. Em geral, o aluno estuda uma obra musical “por partes”: aprende primeiro as notas (as alturas), as durações, as intensidades (geralmente confundidas com volume), e repete “n” vezes a música a fim de *dominá-la* – palavra que, em geral, significa: tocar sem errar as notas e sem sair ‘do ritmo’ (que é quase sempre confundido com a divisão métrica). Então, quando a música está “pronta” – isto é, “sem erros” (o que pode demorar de dias a meses) -, o aluno se diz: agora posso cuidar da interpretação. Ou seja: após dias, semanas e/ou meses de trabalho mecânico, “acrescenta” a expressão. Tarefa árdua e quase sempre mal-sucedida, pois o aluno já se acostumou com uma expressão sim (apesar de não o saber): com uma expressão estéril e mecânica. Como se diz, o aluno ficou “viciado” numa determinada interpretação, que não foi,

diga-se de passagem, uma interpretação, mas a falta dela, falta que se inscreveu em seu corpo.

Neste trabalho estamos discutindo, antes de mais nada, a questão da percepção: *como* ela se dá. Através de um corpo? Através de um pensamento? De uma consciência? Com palavras? E de que formas a percepção de mim se relaciona com a percepção do mundo?

Estamos tentando compreender *como* se dá nossa experiência: como vivenciamos nosso corpo, como vivenciamos o tempo, como vivenciamos a música. Acreditamos que, com essa compreensão, o fazer musical adquira uma nova dimensão, uma dimensão mais rica e, por que não dizer, mais humana. Humana não no sentido de um humanismo ingênuo, mas no sentido de conduzir a uma vivência da experiência de si, vivência que se dá em ato.

Afinal, o que estamos nos propondo a efetuar na segunda parte deste trabalho não é uma crítica à educação musical, mas uma crítica à *experiência* de educação musical. Não necessariamente à experiência do educador, mas do fazer música, experiência por excelência da educação musical. Não estamos perguntando pelo que o aluno faz, mas como ele *vivencia* o que ele faz. Uma série de preceitos ‘técnicos’ lhe dizem como mover-se – perguntamos sobre sua *experiência* desses movimentos. Fazemos essa pergunta não a partir de uma visão psicológica ou científica, mas fenomenológica. Por que fenomenológica? Porque estamos tentando compreender a *essência* da expressão musical. A fenomenologia

é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste

em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico (MERLEAU-PONTY, 1999, p.1).

Tentamos, pois, compreender o homem e o mundo a partir dos fatos (o que não é nenhuma garantia de “objetividade”, já que a leitura dos fatos envolve, querendo ou não, uma visão); ‘suspendemos’ todos os conceitos e representações que temos e nos voltamos aos fundamentos em busca da essência (geralmente perdida em meio a tantas representações). Nos voltamos ao mundo ‘antes da reflexão’ num contato ‘ingênuo’ com ele (de onde nos lembramos da criança de Nietzsche), para a partir daí criar e recriar *nosso* mundo.

Voltemos, pois, aos *fatos*. Observando os fatos da vida musical, um deles chama a atenção: *a grande maioria dos músicos tem problemas rítmicos*. Mesmo entre os alunos mais avançados, mesmo entre os alunos universitários, mesmo entre os profissionais, a questão do ritmo é sempre um problema. Esse fato não parte de uma observação unicamente do autor, mas é compartilhada por muitos profissionais da área musical. E por que é problemática a questão do ritmo? Ou, antes, como se mostra o problema do ritmo? A partir de que fundamentos qualificamos o fato como problemático?

Como já foi dito, em música denominamos ritmo à relação indissociável entre tempo, movimento e expressão. Concluímos, nos capítulos anteriores, que o ritmo é uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-la com o pensamento. Dissemos ser característicos do ritmo os movimentos orgânicos e livres, fluidos e espontâneos, onde se observa uma perfeita harmonia entre a expressão e o expresso, de tal forma que “desaparece” o músico e permanece a expressão.

Bem, não é isso que geralmente observamos no dia-a-dia. Diríamos, antes, o oposto: vê-se muito mais freqüentemente movimentos desordenados e pouco orgânicos, movimentos presos, que não fluem, onde se vê uma pessoa “lutando”

(às vezes literalmente) para dominar seu corpo e reproduzir uma música ao instrumento, a expressão e o expresso em desarmonia e sem espontaneidade.

Ante esse fato, poderíamos pensar em tomar uma atitude positiva no sentido de “corrigir” esses problemas, mas estaríamos sanando apenas os sintomas. Mais interessante, parece-nos, seria buscar as *causas* desse fenômeno. E as principais causas, provavelmente, são:

1. *Dificuldade em sentir/perceber o corpo-próprio.* Percebem mal (ou nem percebem) sua respiração, seus gestos, suas expressões. Seus esquemas corporais “funcionam mal” (não se adequam à situação) porque elas os inibem ou porque não têm clareza de intenção nem de situação (lembrando que nossa espacialidade é de situação, não de posição). Em lugar de vivenciar o corpo-próprio, representam a si mesmas e aos seus movimentos.
2. *Confusão entre ritmo e metro.* A divisão métrica é uma representação quantitativa e numérica do tempo, na qual este é homogeneizado, igualado e disposto numa série sucessória. O ritmo, ao contrário, cria um tempo próprio indissociável de uma experiência expressivo-motriz.
3. *Concepção vulgar de técnica.* A técnica é geralmente vista como um meio ou instrumento, como um procedimento mecânico eficaz que visa um determinado fim (produto) e pressupõe, portanto, uma representação do corpo e do movimento, ambos envolvidos numa relação causal; essa concepção técnica vê também o corpo como meio, e nesse sentido o trata como objeto, não como corpo-próprio. Há, porém, outra concepção de técnica que enfatiza não o produto da ação, mas a própria ação, *deixando* que a expressão apareça (de onde falamos em não-ação ou inação). Nesta concepção de técnica, movimento e expressão estão mutuamente fundados, em relação não-causal e espontânea.

4. *Aprendizado por aglomeração de saberes.* Não há a vivência de uma síntese perceptiva que envolva todas as partes de uma expressão numa relação de fundação, mas uma somatória de saberes em relação causal (a música, por exemplo, torna-se uma série de sons e durações que se combinam, e que os produz através de uma série de gestos etc.). A pedagogia ‘do camelo’, não da criança.
5. *Não percepção da temporalidade do ritmo.* O ritmo enquanto experiência temporal, enquanto campo temporal e expressivo, cada nota com sua expressão, cada expressão com sua temporalidade, todas as notas da música envolvidas numa síntese temporal. Tempo como criação, como dimensão aberta do ser.
6. *Não percepção da relação espaço-temporal na motricidade.* Cada movimento de ek-stase é um movimento temporal e espacial, pois ambos fundam-se numa relação de enlace necessário (intencionalidade operante). Não há vários tempos, mas um mesmo tempo que se dilata e se contrai, que se estende diferencialmente numa abertura e não a preenche, mas abre novos horizontes. Simultaneidade. “Turbilhão espaço-temporal”.

Certamente poderíamos encontrar outras causas para a dificuldade em perceber o corpo-próprio (como o problema cultural – as imagens, a mídia, as modas, a moral, os costumes, a religião, etc. -, o problema psicológico/psicanalítico – as neuroses, o narcisismo, a transformação do ‘princípio de prazer’ em ‘princípio de realidade’, distúrbios emocionais, patologias etc. e outros). Iremos, porém, nos ater aos problemas levantados no âmbito de nosso trabalho.

Nesse âmbito, o principal problema em relação ao ritmo ainda nos parece ser a *não-percepção da relação tempo-movimento*, relação que se mostra na expressividade do corpo-próprio.

Trata-se de um problema provavelmente mundial, mas mais especificamente ocidental, no qual encontramos uma cultura muito mais voltada à racionalização da experiência que à sua vivência, uma cultura que enaltece o conhecimento “intelectual” e “científico” em detrimento do conhecimento “intuitivo” e “direto” que possamos ter do corpo e do mundo.

É nesse sentido que a redescoberta do corpo-próprio e do tempo vivido pode nos reintegrar no mundo da percepção e da experiência, nesse mundo pré-objetivo e pré-subjetivo, onde a criação é um jogo espontâneo e não um fazer.

Recuperemos⁸, pois, a ingenuidade da percepção que permite que as coisas repousem nelas mesmas. Afinal, ‘quem não receber o reino de Deus como uma criança de maneira alguma entrará nele’. Sejam novamente crianças, e nos permitamos perceber, ‘inocentes e esquecidos, começando de novo: um jogo, uma roda que por si gira, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim’.

⁸ Ao empregarmos o termo ‘recuperar’ não estamos nos referindo a uma idéia de retorno a algo, mas de produção – afinal, espontaneidade não se resgata, se cria. E, de certa forma, nunca deixamos de ser espontâneos, mesmo quando representamos. Mikel Dufrenne, em *O Poético*, coloca a questão do poeta que convida o leitor a um retorno à infância, chamando nossa atenção para o fato de que “o poeta não é uma criança: ele não diz, pelo menos, não sempre, a infância e tampouco não convida seu leitor a reanimar os devaneios da infância. Ele convida a perceber. A volta ao fundamento não é uma volta à infância: é uma volta à percepção onde se enraíza toda a verdade, onde se revela a verdade poética” (DUFRENNE, 1969, p.110).

Capítulo 8

A compreensão do tempo vivido e a expressão musical

A questão da interpretação

“...denn die kleinste Kluft ist am schwersten zu überbrücken”
(pois o menor abismo é o mais difícil de transpor)
Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*

Chegamos ao último capítulo deste trabalho, e nele nos voltamos para a experiência da prática musical: a *interpretação*. Referimo-nos freqüentemente ao músico como *intérprete*. Muito se tem falado a respeito da interpretação – infelizmente, na maioria das vezes de forma superficial ou romanesca, onde ela se torna fruto de um “arroubo subjetivo”, de uma “inspiração divina” ou mesmo de um “momento de genialidade”. Essa mentalidade foi especialmente dominante no século XIX e início do século XX. A partir de então, passou-se a fazer esforços no sentido de uma ‘objetivação’ da prática interpretativa, procurando um maior respeito pelas intenções dos compositores (as edições, antes cobertas de revisões, dão lugar às edições *Urtext* - fiéis ao original) e evitando todo tipo de ‘exagero’ expressivo (que se transformou em sinal de mau gosto e artificialismo). Radicalismos houve nas duas correntes, é claro, mas por sorte os bons intérpretes sempre souberam escolher um caminho intermediário (mesmo porque, não poderia existir uma interpretação “puramente subjetiva” nem “puramente objetiva”, discussão, aliás, que já se tornou enfadonha no meio musical e à qual não nos ateremos).

Preferimos, antes, perguntar: qual o lugar da interpretação na música? Será possível fazer música sem interpretar? Ou a interpretação será inerente à ação

musical? A resposta depende, é claro, da conceituação que se dê ao termo. Sob um ponto de vista, qualquer ação musical pode ser compreendida como interpretação. Sob outro ponto de vista, a interpretação deve ser uma arte diferenciada da mera “produção sonora”, caracterizando-se por um sentido estético e por uma intenção artística elaborada. Essa interpretação ‘elaborada’ se dá mediante uma pesquisa séria e um vasto conhecimento, que se estende desde o estilo musical ao qual pertence o compositor da obra até a história das interpretações dessa obra, de forma que uma interpretação ‘consciente’ deve se posicionar com conhecimento de causa no horizonte de uma conjuntura histórico-cultural. Nesse contexto, não seria qualquer músico que mereceria ser considerado um ‘intérprete’. E, mesmo entre estes, nem todos têm a seriedade e a integridade de colocar sua subjetividade ‘a serviço’ da obra, fazendo antes o contrário, colocando a obra a serviço de sua subjetividade (fato, na verdade, mais que freqüente).

Fala-se hoje do intérprete, do compositor, do musicólogo, do historiador, de forma que, ao falarmos de interpretação, alguém poderia pensar que estamos nos dirigindo antes de tudo aos intérpretes, e não aos outros profissionais da música. Não é verdade. Afinal, quando o compositor escreve uma obra, ele já a pensa interpretando – ou, se preferirmos, já a pensa em sua intenção expressiva (diz-se, inclusive, que uma das funções do intérprete é tentar recuperar a intenção original do autor). Um musicólogo que faça a análise teórica de uma obra desconsiderando completamente sua prática interpretativa não estaria fazendo jus a ela, e sua análise correria mesmo o risco de estar equivocada (além do que, seria uma análise inócua, pois não estaria nos ajudando a compreender a música como fenômeno sonoro). As diferentes especializações dentro da música variam o enfoque mas não se excluem, exclusão que faria delas alienadas ao invés de especializadas.

A discussão que queremos fazer aqui não se refere especificamente à interpretação nas formas como acabamos de expor. Fenomenologicamente,

interessa-nos antes recuperar a *essência* da interpretação, de onde nos voltaremos à *experiência* musical.

Como já foi apontado nos capítulos anteriores, encontramos na etimologia do termo 'interpretação' a expressão latina *inter petras*: entre as pedras. A expressão estaria não exatamente nas notas, mas *entre* elas. Assim, interpretar um texto deveria ir além da simples leitura de suas linha, sendo preciso ler também *entre* as linhas. Entre as linhas, o intérprete direciona o texto, dando-lhe *sentido*. No ato da interpretação revela-se a *intenção* do intérprete.

Uma primeira tentativa de compreender o *inter petras* poderia nos levar na direção de uma idéia de *preenchimento*: um espaço vazio a ser preenchido. O problemático dessa idéia é que, assim pensado, esse vazio se tornaria um lugar, um em-si, e não uma dimensão existencial aberta.

A ex-sistência, assim pensada, não é idêntica ao conceito tradicional do *existentia*, que significa realidade efetiva, na diferença com a *essentia* enquanto possibilidade (HEIDEGGER, 1991, p.11).

A essência da interpretação não está em sua 'realidade efetiva', mas em sua possibilidade ek-stática, ek-stase que só pode ser apreendida em seu movimento: na ação.

Aqui precisaremos abrir um parêntese e alertar que teremos que tomar um certo cuidado quanto ao enfoque dado a esta discussão, não confundindo *ontologia* com *fenomenologia* (distinção enfatizada por Husserl), o que acarretaria confundir

um discurso sobre o mundo com um discurso sobre os modos de manifestação do mundo, confundir análise das coisas com a análise de nossa consciência das coisas, confundir atitude natural e atitude fenomenológica, discurso positivo e discurso filosófico (MOURA, 2001, p.274).

Distinção, porém, que não impediu autores como Heidegger e Merleau-Ponty (apesar, claro, das diferenças) de reunir esses discursos. Em *O Visível e o Invisível*, por exemplo, Merleau-Ponty se propõe a fazer uma “nova ontologia”, e vê, retrospectivamente, essa ontologia já na *Fenomenologia da Percepção*, de forma que não poderíamos falar, em relação às suas obras, numa “fase fenomenológica” e numa “fase ontológica”. Seja na análise da linguagem, seja no comentário da percepção,

a oposição sistemática entre uma “matéria sensível” e uma “forma intencional” sempre reatava a fenomenologia ao marco ontológico tradicional. Não existe discurso filosófico ontológico neutro” – e é essa a lição de fundo da leitura merleau-pontyana de Husserl (idem, *ibidem*, p.286).

Segundo Moura, a revisão da ontologia era inevitável para se empreender uma reforma do entendimento, e é por isso que Merleau-Ponty apresenta o retorno ao *Lebenswelt* (mundo vivido) como a volta a uma experiência em que “as oposições cartesianas ainda não se consumaram”.

No contexto do ‘mundo-da-vida’, Descartes seria censurável por ter feito uma separação entre sensibilidade e entendimento, entre dado sensível e juízo. É por isso que Merleau-Ponty, assim como Husserl, se volta ao “pré-científico”, àquilo que é anterior às oposições categoriais cartesianas, e, respaldado pela noção de *fundação* de Husserl (*Terceira Investigação Lógica*), passa a falar de um “ser de indivisão”, no qual “corpo” e “espírito” são apenas dois recortes abstratos de um mesmo “tecido ontológico”.

É a experiência desse “ser de indivisão” que queremos examinar na expressão musical, desse ser que não ‘produz’ a música, mas que *participa* ‘em seu todo’ da vivência. Não faremos um discurso sobre o intérprete como intérprete, nem da música como música, mas da *experiência* da música envolvida com a *experiência* do intérprete. É nessa experiência que esperamos encontrar a essência (ou a “ex-sistência”) da expressão musical.

Voltemos, portanto, a ela. Por que ao ouvir uma melodia a reconhecemos como tal e não como uma seqüência disparatada de sons isolados? Porque seus sons estão ligados *intencionalmente*: cada som é um som para..., cada gesto do músico é um gesto para..., temporalmente estendido entre uma retenção e uma protensão, formando um único tempo de presença e caracterizando-se como expressão. Ou seja: entre um som e outro não *há* vazio. Ou deveríamos dizer que há um vazio e que este foi preenchido pela intenção?

É comum falar do presente, metaforicamente, como ‘algo a ser preenchido’ (preenchido pelo ‘ser’, diz-se). Merleau-Ponty, porém, afirma que devemos

estudar exatamente a *Erfüllung* [preenchimento] do presente: perigo dessa metáfora: fazer-me crer que há um *certo vazio* que tem suas dimensões e que é preenchido por uma quantidade definida de presente (MERLEAU-PONTY, 2000, p.186).

Dizemos, por certo, que *há* o presente (ou que *há* o tempo), assim como dizemos que *há* um vazio. Mas até que ponto esse ‘haver’ determina uma ‘existência real e material’ às palavras que indica⁹? Poderíamos perder-nos aqui em longas considerações metafísicas a respeito do nada. Não discutiremos, porém, sua existência (‘ontológica’) ou não. Mais que o nada ‘em-si’, nos interessa o fenômeno da *abertura* (*Offenheit*), pelo qual e no qual o movimento ek-stático cria uma dimensão espaço-temporal. Na visão de Merleau-Ponty,

o nada (ou melhor, o não ser) é oco mas não é um *buraco*. O aberto, no sentido de buraco, é Sartre, Bergson, é o negativismo ou o ultrapositivismo (Bergson) indiscerníveis. Não há *nichtiges Nichts* [não nadificado]. (...) Deve-se rejeitar a nega-intuição do nada porque também o nada está sempre *em outro lugar*. A verdadeira solução: *Offenheit* do *Umwelt* [abertura do meio, abertura do ambiente], *Horizonthaftigkeit* [horizontalidade] (Idem, ibidem, p.186).

O que significa dizer que ‘o nada está sempre em outro lugar’? Como poderíamos pensar algo como o nada ‘num lugar’? A frase soa insólita, a não ser

⁹ O ‘haver’ relaciona-se, aqui, ao ser no sentido “fraco” da palavra, como afirma Merleau-Ponty ao comentar a diferença dos conceitos de *ter* e *ser* entre ele e Gabriel Marcel (vide Capítulo 6).

que pensemos a palavra 'lugar' com outro sentido. Se dissermos que o ser existe em sua abertura e nela se projeta (projeta-se no 'nada'), mas que esse nada sempre está 'em outro lugar', então concluímos que o ser "não se encontra", não "se consuma", e por isso continua, em ato, a lançar-se. "A essência do agir é o consumir", lemos em Heidegger. À minha atualidade adere-se uma virtualidade; sou, mas em-vias-de, e o 'lugar' que habito abre outro lugar em direção ao qual me dirijo, e que, ao chegar nele, já não é n'ele' que habito, pois já é outro o lugar.

Ser é devir, diz-se. Para Heidegger, "porvir não significa um agora que, ainda-não tendo se tornado 'real', algum dia o será; porvir significa o advento em que o ser-aí vem a si em seu poder-ser *mais próximo*" (HEIDEGGER, 1998, II, p.119). E é daí que vem sua liberdade primordial: que o devir "não existe": é potência, possibilidade, "lugar" (campo) de criação, abertura. *O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência.* Se falamos num vazio 'espacial' não é porque ele esteja "no espaço" (poderia estar se o estivéssemos tratando por um ente), mas porque ele 'cria' espaço, ou ainda, porque ele é a possibilidade de espaço e de criação.

Esse 'lugar', que está tão próximo, é talvez o mais distante; "o caminho para a proximidade é para nós, humanos, sempre o mais longínquo e, por isso mesmo, o mais difícil" (HEIDEGGER, 1992, p.21). Que proximidade é essa?

Para nos ajudar a responder a essa pergunta, tentaremos apresentar as idéias básicas de um ensaio de Heidegger de 1944/45 - um ensaio curto, porém extremamente instigante, e que muito nos ajudará, acreditamos, na compreensão do fenômeno temporal em música. Está escrito em forma de diálogo (homenagem aos diálogos platônicos) entre três pensadores, e alude ao fragmento 122 de Heráclito, o mais curto de todos, constituído de uma única palavra (em português

geralmente traduzido como ‘aproximação’). O ensaio se chama *Zur Erörterung der Gelassenheit* (Para a discussão da *Gelassenheit*)¹⁰.

De todo esse ensaio, talvez o mais difícil seja traduzir justamente essa palavra inicial: *Gelassenheit*. No dicionário aparece geralmente com o sentido de “calma”, “serenidade” ou “repouso”. O verbo *lassen* significa “deixar”, assumindo novos significados em suas formas derivadas como *verlassen* (“abandonar”), *loslassen* (“largar”, “soltar”), *zulassen* (“permitir”), *einlassen* (“admitir”). Em todos esses verbos, o *lassen* continua transmitindo sua idéia básica de deixar, quase num sentido de ‘passividade’: no abandonar há um ‘deixar que se vá’, no largar há um ‘deixar que caia’, no permitir há um ‘deixar que ocorra’, no admitir um ‘deixar que entre’ (pelo menos, é nesse sentido que se compreende o ‘admitir’ em alemão, e não no sentido de concordar).

Esse sentido do ‘deixar’, existente na palavra *Gelassenheit*, se perde na tradução para o português como calma ou serenidade. No decorrer do texto de Heidegger, o termo assume diferentes nuances, e seu sentido é, na penúltima página, conectado com a interpretação dada ao fragmento de Heráclito na forma de *in-die-Nähe-hinein-sich-einlassen* (algo como “deixar-se ir para dentro da proximidade”). Com isso estamos nos precipitando, mas queríamos apenas deixar clara a razão pela qual não traduziremos *Gelassenheit* como calma nem como serenidade. *Gelassenheit* indica não uma passividade, mas o ato da passividade (a atividade na passividade e vice-versa, idéia presente no texto). Nesse ato não levamos: nos *deixamos* levar, nos deixamos *arrebatar*.

O texto – o diálogo - começa se perguntando pela essência do pensamento, se este está ou não relacionado a uma *vontade* ou a um *querer*. Pergunta-se se poderia essa essência ser um não-querer; mas mesmo o não-querer requer um

¹⁰ Esse ensaio ainda não se encontra traduzido para o português. Geralmente indicado como ‘serenidade’, iremos dar a esse termo o sentido de *arrebatemento*, termo que será explicado nas próximas páginas (inicialmente havíamos traduzido o termo como ‘o Deixar’, diferenciado do deixar - *lassen* - por meio da inicial maiúscula). Agradeço ao Prof. Dr. Marcos Müller pela valiosíssima sugestão dessa palavra, que torna claro seu sentido na concepção de Heidegger.

querer. Cogita-se então que a essência do pensar não seja um ato da vontade, mas *um não-querer no sentido de uma renúncia ao querer (ein Nicht-Wollen im Sinne der Absage an das Wollen)*.

Um dos participantes nota que, ao desacostumar-se de um querer, desperta nele uma ‘serenidade’ (no primeiro momento a palavra é realmente colocada nesse sentido). Discutem se a serenidade partiu deles ou se foi causada por um evento exterior, ao que outro participante afirma que ela não foi causada, mas ‘permitida’ (*nicht bewirkt, sondern zugelassen*). “O senhor fala constantemente de um deixar (*lassen*), de forma que dá a impressão de que se trataria de um tipo de passividade”. “Talvez se oculte no Deixar (*Gelassenheit*) um fazer mais elevado (*ein höheres Tun*) que em todos os fazeres do mundo”. Concorde-se então que esse “fazer mais elevado” estaria além da dicotomia atividade-passividade. E qual seria a relação entre o pensamento e o Deixar? “Nenhuma, se compreendermos o pensamento a partir do conceito até agora usado, como um representar (*Vorstellen*). Mas talvez a essência do pensamento, pela qual começamos a procurar, esteja admitida no arrebatamento (*in die Gelassenheit eingelassen*)”.

Heidegger alude à sua concepção horizontal-transcendental de *Ser e Tempo* e argumenta que o horizonte não se define exatamente por aquilo que ele delineia, mas num ultrapassar disso, numa abertura (*das Offene*); não estaríamos circundados pelo horizonte, mas por essa abertura. Surge a dificuldade de se representar essa abertura pela idéia de um “campo” (*Gegend* – palavra que indica uma localização espacial; termo geralmente traduzido por ‘região’, ‘paisagem’, ‘terra’; preferimos, porém, traduzir como ‘campo’), ao que se responde que tal dificuldade surge justamente de um querer representar.

“Também a mim me falta um lugar conhecido onde pudéssemos colocar o que estamos tentando dizer sobre a abertura como campo (*das Offene als Gegend*)”. Esse campo não seria um campo entre campos, mas ‘o’ campo, que possibilitaria o haver campos (*das Gegende*). Esse campo não seria apenas

espacial, mas temporal. “O campo é a distância que se demora, e que, tudo juntando, se abre”. Também as coisas que surgem nesse campo perdem seu caráter de objeto intencional e repousam nelas mesmas. “Mas onde repousam as coisas, e em que consiste o repousar?”. “Elas repousam no retorno para a demora da distância de seu pertencer a si mesmo”. “Mas pode tal retorno, que é um movimento, ser um repouso?” “Certamente, se o repouso for o domínio (reinado) de todo movimento”.

Ainda não sabendo como denominar o fenômeno, o grupo decide esperar. “Esperar, sim, mas nunca esperar; a expectativa pendura-se de imediato num representar e em suas representações”. “No esperar deixamos aquilo por que esperamos em aberto”. “Porque o esperar se deixa entrar na própria abertura, na distância do longínquo, em cuja proximidade encontra a demora, onde permanece”. “Mas permanecer é um retornar”. “A abertura mesma seria pela qual teríamos que simplesmente esperar”. “A abertura mesma, porém, é o campo...” “no qual nos deixamos ficar esperando quando pensamos”. “O pensamento seria então o vir-para-a-proximidade à distância (*In-die-Nähe-kommen zum Fernen*)”.

“Devo dizer como vim parar num esperar, e em que sentido isso me esclareceu sobre a essência do pensamento. Porque o esperar, sem representar algo, se dirige à abertura, procurei me libertar de todas as representações. Como o campo é o abrir da abertura, tentei, liberto de todas as representações, simplesmente permanecer solto ao campo”. E é nesse sentido que o texto tece um paralelo entre o arrebatamento e o repouso (*Gelassenheit/Ruhe*).

“Agora ficou mais claro para mim em que sentido o movimento provém do repouso e nele se deixa ficar”. “O arrebatamento seria então não apenas o caminho, mas o movimento”. (...) “A relação para com o campo é o esperar. E esperar significa: deixar-se ficar na abertura do campo”. (...) “Pertencemos àquilo pelo que esperamos”.

O texto prossegue afirmando que a relação entre o campo e o arrebatamento não pode ser compreendida nem como uma relação causal nem como uma relação transcendental-horizontal (diferente, portanto, de em *Ser e Tempo*¹¹): “a relação entre ambos, caso haja alguma, não pode ser pensada nem como ôntica nem como ontológica”.

“O arrebatamento é de fato um soltar-se da representação transcendental e assim uma previsão da vontade do horizonte. Essa previsão não vem mais de um querer, a não ser, o ensejo de deixar-se ficar na pertinência do campo, que necessita um resquício de querer, resquício que começa a desaparecer no deixar-se ficar e desaparece por completo no arrebatamento”.

Sugere-se, então, uma palavra para tentar descrever o fenômeno, palavra contida no fragmento 122 de Heráclito: $\phi\acute{\alpha}\nu\alpha\iota\sigma\iota\varsigma$, em alemão geralmente traduzido como *Herangehen* (aproximar-se), palavra que expressaria a passagem e o ir-para os objetos (ato intencional). O debate questiona se esse ‘aproximar-se’ pode vir a ajudar na compreensão da essência do pensar. “Pois o esperar é, aliás, quase que o movimento contrário do aproximar-se”. “Para não dizer o anti-reposou (*Gegenruhe*)”. “Ou simplesmente o repouso. Mas está decidido que $\phi\acute{\alpha}\nu\alpha\iota\sigma\iota\varsigma$ significa aproximar-se”? “Traduzido literalmente, significa *nahegehen* (chegar perto de)”. “Poderíamos talvez pensar: *in-die-Nähe-gehen* (ir para perto de)”. “No sentido de *in-die-Nähe-hinein-sich-einlassen* (deixar-se ir para dentro da proximidade)?” “Aproximadamente isso”. E é até aqui que o diálogo nos conduz.

De certa forma, a discussão em torno do arrebatamento, da *Gelassenheit*, nos conduz novamente à questão da *técnica*, caracterizada em seu *deixar-aparecer*. Ao tocar (ao fazer música) há certamente um querer, mas um querer “indireto”: um não-querer no sentido de uma renúncia ao querer. Faz-se

¹¹ É em função dessa distinção que se fala num “segundo Heidegger”, aludindo-se a uma nova posição referente às suas idéias de *Ser e Tempo* (o “primeiro Heidegger”). Com a noção de *Gelassenheit* Heidegger subverte a *Ekstase*, pois deixa claro que o que aparece é algo que não tenho previamente. Daí o arrebatamento: não me projeto no futuro, sou levado.

necessário um mínimo de querer inicial (um 'resquício') que nos permite deixar-nos pertencer a um campo; mas, uma vez assim deixados, desaparece esse querer, e somos arrebatados - uma atividade que induz, que instaura uma passividade. Não mais movo meu corpo: deixo que meu corpo se mova. Permito ('digo sim'), e o movimento move-se a si mesmo ('uma roda que por si gira'). Esse movimento provém não da ação (de um querer), mas do repouso (de um não-querer) ou da não-ação.

Trata-se de um 'fazer mais elevado', que deve ser compreendido além da dicotomia atividade-passividade. Quando dizemos que o intérprete 'se deixa levar pela expressão' não quer dizer que ele "se abandona à inspiração", mas que ele age através de um não-agir, de um renunciar ao agir. Por isso se diz que sua motricidade é 'livre', 'solta', 'espontânea'. A espontaneidade na ação é alcançada pela inação. Um pensar que não se pensa - um *impensado*, como diz Foucault, que pergunta, em relação a isso, "como pode ocorrer que o homem pense o que ele não pensa e habite o que lhe escapa sob a forma de uma ocupação muda". Sob essa forma,

o *cogito* não será, portanto, a súbita descoberta iluminadora de que todo o pensamento é pensado, mas a interrogação sempre recomeçada para saber como o pensamento habita fora daqui, e, no entanto, o mais próximo de si mesmo, como pode ele ser sob as espécies do não-pensante. Ele não reconduz todo o ser das coisas ao pensamento sem ramificar o ser do pensamento até na nervura inerte do que não pensa (FOUCAULT, 2002, p.447).

'O pensamento habita fora daqui, e, no entanto, o mais próximo de si mesmo'. Aproximação. Mais próximo não significa um grau a mais da proximidade, mas sim diferentes modos da proximidade; significa simplesmente 'próximo de maneira diferente' (BOSS/HEIDEGGER, 2001, p.201). Diferenciação e movimento. Ação que indica movimento, um ir para fora de si; ek-stase: movimento para fora de si que porém vai ao seu encontro onde não está: em sua abertura. Num não-espaco, num não-tempo, um ser sem origem,

que não tem “pátria nem data”, aquele cujo nascimento jamais é acessível porque jamais teve “lugar”. O que se anuncia no imediato do originário é, pois, que o homem está separado da origem que o tornaria contemporâneo de sua própria existência: em meio a todas as coisas que nascem no tempo e nele sem dúvida morrem, ele, separado de toda origem, já está aí. De sorte que é nele que as coisas (aquelas mesmas que o excedem) encontram seu começo: mais que a cicatriz marcada num instante qualquer da duração, ele é a abertura a partir da qual o tempo em geral pode reconstituir-se, a duração escoar, e as coisas, no momento que lhes é próprio, fazer seu aparecimento (FOUCAULT, 2002, p.458).

‘No momento que lhes é próprio’. Por isso esperamos: esperamos pelo presente. O movimento de ek-stase não pode ser compreendido como um fugir do tempo nem como um sair dele ou mesmo como um resistir; trata-se de habitá-lo em sua presença.

Na abertura nos ultrapassamos não porque fugimos, mas porque nos ‘excedemos’¹². Não há um movimento que parte do repouso e volta ao repouso, nem um movimento perspectivo. Meu corpo

não está, além do mais, *em repouso*. Está aquém do repouso e do movimento objetivos. Os movimentos que realizará através do *Ich gehe* [eu vou] (e que não são perspectivos) serão sempre *repousos possíveis* para cada momento: *Possíveis* em que sentido? Não se trata certamente de certo *Ort* [lugar], *onde* meu corpo *poderia* estar, isto é, da evocação de uma possibilidade lógica de aí encontrá-lo. Trata-se de um recurso – de um eu posso (MERLEAU-PONTY, 2000, p.207).

Abertura como campo de possibilidades, onde os ‘repousos possíveis’ não indicam um parar-em no sentido de uma localização espaço-temporal, mas um *modo* do movimento. Um possível modo de movimentar-me no repouso (uma vez que ambos não se excluem), de deixar-me estar em, de deixar-me ir para dentro da proximidade.

¹² Em relação a esse ‘exceder-se’, seria interessante tecer um paralelo com os conceitos de ‘elevação’ e ‘libertação’ dados por Fernando Pessoa em sua análise sobre os fins da arte. Segundo ele, “o fim da arte inferior é agradar, o fim da arte média é elevar, o fim da arte superior é libertar. Mas a arte média, se tem por fim principal o elevar, tem também que agradar, tanto quanto possa; e a arte superior, se tem por fim libertar, tem também que agradar e elevar, tanto quanto possa ser. (...) Elevar e libertar não são a mesma coisa. Elevando-nos, sentimo-nos superiores a nós mesmos, porém por afastamento de nós. Libertando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós. A libertação é uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alçarmos” (PESSOA, 1986, p.28).

Mais que a presença, experiencio a passagem, e nela me deixo ir, “eterno”; os dias não se vão, pois só pode dizer ‘os dias se vão’ a consciência que diz ‘eu permaneço’ (COMTE-SPONVILLE, 2000, p.80). E, se entendermos por eternidade não a duração infinita, mas a intemporalidade, então tem vida eterna quem vive no presente (WITTGENSTEIN, 1990, 6.4311).

Retornamos, assim, à idéia de *tempo de presença*, um tempo no qual os sons de uma melodia não estão uns ao lado dos outros na consciência, mas no interior de um e o mesmo ato de apreensão (HUSSERL, 1994, p.54).

Nesse tempo de presença há não ‘um ser’, mas um estar-sendo no qual se reconhece o ser, e que permanece ‘presente durante certo tempo’. De certa forma, essa idéia já aparecera também em Espinosa (*Ética* V, escólio da proposição XXIII):

nós sentimos e experimentamos que somos eternos. (...) Pode dizer-se que nossa alma dura e que sua existência é definida por um determinado tempo só na medida em que envolve a existência atual do corpo; e só nesta medida tem o poder de determinar pelo tempo a existência das coisas e de as conceber na duração (ESPINOSA, 1973, p.298).

Está aqui, com outras palavras, o ‘eterno enquanto dure’. O problema, porém, que a idéia de tempo de presença levanta e que Merleau-Ponty aponta, é que esse tempo continuaria designando uma espécie de “ponto” de convergência, um aparato espacial no qual o tempo “quase-coincidiria” consigo mesmo, não em forma de síntese, mas como ponto da passagem. Uma noção, portanto, que continuaria reclamando um “quase-lugar” de coincidência da existência consigo mesma, como se cada momento fosse o absoluto (MÜLLER, 2001, p.318). Nesse sentido,

o aparecimento do tempo seria incompreensível como “criação” de um suplemento de tempo que repeliria para o passado toda a série precedente. Essa passividade não é concebível. (...) É preciso que o tempo *se constitua*, -

seja sempre visto do ponto de vista de alguém que *está nele*. (MERLEAU-PONTY, 2000, p.177).

O tempo seria, portanto, a projeção de minha espacialidade decadente no horizonte daquilo que estivesse dado em cada agora, formando uma ‘presença’ (a presença de um vazio espacial) ou, antes, uma ‘quase-presença’. Essa noção é problemática, pois ainda pressupõe um elemento “receptivo”, um ‘algo a ser preenchido’, idéia que, conforme critica Merleau-Ponty, estaria na idéia de *consciência absoluta* de Husserl:

Husserl tem razão ao dizer que não sou eu que constituo o tempo, que ele se constitui, que é uma *Selbsterscheinung* [aparição de algo a si próprio, ou, simplesmente, receptividade]. Mas o termo “receptividade” é impróprio precisamente porque evoca um Si distinto do presente e que o recebe (Idem, ibidem, p.182).

Conforme Müller aponta em sua análise acerca da expressão em Merleau-Ponty, se o erro de Husserl foi ter descrito o encaixamento a partir de um campo de presença considerado como se não tivesse espessura, como consciência imanente,

o erro da *Fenomenologia da Percepção* foi o de não perceber que a substituição da idéia de consciência imanente pela idéia de uma consciência em construção (ek-stática) não suspendeu o ideal de representação de si, ou de coincidência consigo mesmo. Conseqüentemente, a descrição merleau-pontyana do vínculo entre os fenômenos e nossas experiências acabou admitindo como condição do vínculo o que ela própria acusara como sendo a causa do rompimento do vínculo, a saber, o *Cogito* de si como poder de representação. A descrição desse *Cogito* como poder tácito apenas mascarou essa estratégia e esse engano (MÜLLER, 2001, p.321).

De forma que, independentemente do vocabulário que queiramos usar, corremos sempre o risco de cair na situação do conto *Zen* ao qual nos referimos no *Capítulo 6*, onde um monge diz ter nada e o mestre o manda jogá-lo ao chão ou levá-lo consigo. É realmente uma tentação à qual devemos resistir: a de querer localizar o não-localizável. E é por isso que devemos nos concentrar na ação – afinal, é nela que habitamos.

Apesar das críticas apontadas, não vemos necessidade de deixar de falar em ‘campo de presença’ – desde que, é claro, não insistamos em transformá-lo em ponto de convergência para um Si. E, se é que podemos experimentar nesse campo a eternidade, que o seja não como uma outra ordem para além do tempo, mas como “atmosfera do tempo” (Merleau-Ponty). Essa atmosfera do tempo revela-se, mais uma vez, no agir; não explicamos o agir, nem o representamos: o vivemos, o habitamos, e permanecemos assim presentes à presença. O tempo vivido é o tempo da expressão.

E, já, que nos voltamos à ação, perguntamos: como se dá a ação implícita na interpretação? Em que sentido dizemos que essa ação é um fenômeno temporal?

Dissemos que a ação musical se revela no *inter petras*; que o gesto musical estaria, portanto, não nas notas, mas *entre* elas, intencionalmente, dando-lhes sentido. Vimos que esse sentido não pode ser conectado a uma idéia de preenchimento (como um espaço vazio a ser preenchido), mas como dimensão existencial aberta. Também vimos que essa abertura não pode ser compreendida como localização espacial, mas como campo de possibilidades, fundando o tempo e sendo por ele fundado (relação de mútua fundação).

O intérprete começa a tocar movido por um querer, mas logo o abandona, deixando-se arrebatado pela expressão e transformando a ação inicial numa não-ação. Realiza-se em cada um de seus gestos, o que não quer dizer que ele lá se encontre; ele habita, mas o “lugar” é sempre outro, pois o campo é criação contínua e espontânea. Sua relação para com o campo, o espaço e o tempo não é causal: ele toca e é tocado, e essas experiências não são duas nem sucessórias, mas simultâneas, *co-presentes* a uma mesma expressão.

Dois músicos interpretam uma mesma obra: ambos possuem uma boa ‘técnica’, ambos executam a peça ‘corretamente’. Com o primeiro, o público se

emociona e aplaude entusiasmado, com o segundo, permanece frio e ‘intocado’. Dizem: “nossa, como o segundo pianista é inexpressivo”. Certamente, nesse caso, a inexpressividade não pode ser entendida como um “não houve expressão alguma”, mas talvez como um “houve uma expressão, mas ela não foi condizente com a obra”.

Mas o que poderia ser um ‘saber exprimir’? Um ato da vontade? “Agora vou exprimir dor abaixando a cabeça e fazendo uma cara triste e desolada”. Provavelmente isso não resultaria numa expressão, mas na caricatura de uma expressão, cujo efeito é totalmente diverso. Seria um fazer, não um deixar-acontecer. O corpo que ‘faz’ não é o mesmo corpo que ‘é feito’. A expressão espontânea organiza ela-mesma o corpo, que nela (em sua proximidade) se deixa ir. A expressão voluntária trabalha (o termo trabalho aqui não é acidental) através de representações: um querer que quer.

A expressão “direta” ou “genuína” (se é que a podemos chamar assim) entrega-se à ação; a “indireta” usa a ação como meio para chegar a si mesma (e, porque a busca, não a encontra). A direta movimenta-se em repouso, a indireta quer atingir o repouso através do movimento (quer chegar a um lugar, a uma meta). A direta renuncia à ação, a outra faz-se dela dependente. Mas, poderia alguém perguntar, como poderei tocar renunciando à ação?

Costumamos pensar a renúncia enquanto desapego do ponto de vista material. Mas ela não se restringe a esse sentido. Na filosofia oriental, por exemplo, a questão da renúncia e do desapego é um tema mais que recorrente, como vemos no *Bhagavad-Gita*, uma das principais obras da filosofia hindu: nessa obra, a renúncia aos frutos da ação constitui-se no princípio mais importante de todos. Na interpretação que Gandhi faz do *Gita*,

o que abandona a ação, cai. O que abandona somente a recompensa, eleva-se. Mas a renúncia aos frutos de maneira alguma significa indiferença pelo resultado (...) Renúncia significa ausência de ânsia pelos frutos. Na realidade, aquele que renuncia recebe mil vezes mais. Quem está sempre pensando nos

resultados amiúde perde a calma na execução do seu trabalho. (...) Não deve haver um propósito egoísta por trás de nossas ações. Mas o desapego pelos frutos da ação não significa ignorá-los, desatendê-los ou repudiá-los. Estar desapegado não significa abandonar a ação porque o resultado esperado pode não ocorrer. Ao contrário, é uma prova de fé inamovível na segurança de que o resultado previsto virá em seu devido tempo (GANDHI, 1992, p.16 e 36).

Provavelmente seja também esse o sentido de “dos pobres será o reino dos céus”. Interpretações literais nesses assuntos são, obviamente, absurdas. É interessante pensar o tema da renúncia exposto por Gandhi ao nível do fenômeno que estamos discutindo: agir indiferente à meta. Trata-se, nesse tipo de agir, de uma percepção temporal completamente distinta do outro agir, angustiado pelo fim ao qual se dirige. Cria-se uma outra percepção do tempo, do corpo, do espaço. Nos deixamos ir na ação, e nesse deixar não estamos indiferentes quanto aos resultados – porém, nosso foco de atenção é a ação, não o resultado (“onde estiver o teu tesouro, lá também estará teu coração”). A renúncia não é um deixar de fazer, mas um *deixar-se no fazer*.

Deixamo-nos no fazer e ‘esperamos’ que ‘o resultado previsto’ venha ‘em seu devido tempo’. Esperamos, não expectamos, pois a expectativa ancora-se de imediato num representar e em suas representações, enquanto no esperar deixamos aquilo por que esperamos em aberto. Estando em aberto, permitimos que advenha o ‘devido tempo’: o tempo que organiza nossa expressividade e, conseqüentemente, nossa motricidade. Não um tempo-lugar a ser preenchido por nossa presença, mas puro campo de forças aberto, campo “vertical”. Nesse campo,

o tecido de possibilidades que encerra o visível exterior sobre o corpo vidente mantém entre eles um certo *afastamento*. Mas esse espaço não é um *vazio*, está cheio precisamente pela carne como lugar de emergência de uma visão passividade que leva consigo uma atividade, - e, do mesmo modo, afastamento entre o visível exterior e o corpo que constitui o enchimento do mundo (MERLEAU-PONTY, 2000, p.243).

Afastamento que pede por aproximação, aproximação que é um consumir, mas que não se consuma porque volta a se afastar. Para a prática musical, provavelmente seja a vivência desse campo - intermediário entre afastamento e

proximidade, atividade e passividade -, uma das experiências mais importantes e mais ricas.

Talvez a linguagem aqui utilizada para tentar descrever esses fenômenos seja um tanto abstrata e de difícil visualização numa prática. Se tentamos descrever (e, parcialmente, analisar) a expressão em suas conexões com a temporalidade, deveu-se principalmente à natureza do nosso objeto de estudo, que é ele mesmo temporal: a música. A música ocorre no tempo. A música é tempo. Precisamos compreender como esse tempo surge para a consciência, como ela o apreende e como ambos se relacionam.

Citamos, no capítulo 6, uma breve descrição de fatos e pensamentos que costumam ocorrer a um músico durante uma apresentação. Pensamentos que, muitas vezes, entram em conflito com o pensar propriamente musical, prejudicando a concentração e a expressão. Trata-se de um problema com o qual praticamente todos os músicos se vêem obrigados a confrontar. O desconhecimento das relações temporais-expressivo-motrizas gera uma insegurança enorme, pois a pessoa se vê às voltas com uma multidão de “vozes” (uma chuva de pensamentos conscientes e inconscientes, de atos intencionais e não intencionais, etc) dentro e fora de si *enquanto* toca, e não sabe como lidar com isso. Tal fato gera uma série de reações ou ‘sintomas’, tais como nervosismo, angústia, medo, insegurança, sudorese, ‘brancos’ de memória, ‘paralisias’, às vezes até mesmo desmaios – quantas carreiras já não se viram encerradas em função desse quadro, quantos alunos já não se sentiram intimidados e, após más experiências, traumatizados em relação ao tocar em público¹³. Toda essa discussão é, na maior parte das vezes, conduzida no sentido de um problema *psicológico*. Os sintomas aos quais nos referimos são encarados como psicológicos, e psicológicos são os encaminhamentos normalmente dados.

¹³ Mesmo que a maioria dos alunos de música não tenha como objetivo o tornar-se concertista, são confrontados, inevitavelmente e em algum momento, com o tocar para um outro (senão para o professor, para os amigos, para a família ou mesmo para um público de concerto).

Além do auxílio psicológico, muitos buscam auxílio também em ‘técnicas’ milagrosas: com uma boa técnica, acreditam poder dominar seu corpo, bem como a expressão. Devem fazê-lo – por que não? -, assim como fazer uso de todos os conhecimentos da psicologia. Fazer música engloba uma multiplicidade de conhecimentos e atos, e múltipla deve ser também sua abordagem. Mas a abordagem à qual aludimos neste trabalho praticamente inexistente. Não acreditamos que esta abordagem seja mais ou menos importante que as outras, nem que se possa ou que se deva prescindir delas: uma visão fenomenológica sobre os fundamentos do fazer música (envolvendo o corpo, o ritmo, a motricidade, o tempo, a expressão etc) não é mais nem menos que outras visões, mas é uma visão, e deve ser levada a sério.

Se um dos principais atributos da música é sua temporalidade, também seu fazer deve ser temporal (razão pela qual dedicamos todo um capítulo para a discussão da temporalidade). Ao tocar uma música, estou sempre numa relação entre o que estou tocando, o que acabei de tocar e o que estou prestes a tocar. Se o som presente não se relaciona com o passado, há uma ruptura no discurso (mesmo que seja mínima, talvez até mesmo imperceptível). Da mesma forma, se ao tocar o som presente não o toco já na intenção do som seguinte, também gero uma ruptura. Como uma bolha de sabão, também a música cria uma “fina película” de tensão superficial em torno de si e corre o risco de, a qualquer momento, “estourar”. A atenção do intérprete deve ser disciplinada a sempre ter em seu campo de presença as três “direções” do tempo, dando continuamente sentido à música.

Enquanto o músico toca, o tempo passa, e ele sempre se mantém ‘no presente’, com seu campo de retenções e protensões, recordações primárias, expectativas primárias (vide capítulo 5). Eis que, de repente, erra uma nota, e pensa “que droga, errar logo numa das partes mais bonitas!”. E volta, então, a estar com sua atenção voltada para o presente. A questão é que, no momento em que verbalizou a frase, a música deixou de ser figura e passou a ser fundo: em

lugar de vivenciar a música, por um breve instante vivenciou sua raiva e sua verbalização. Podemos dizer, também, que ele *interrompeu o fluxo expressivo*.

Pensemos num outro exemplo, de fácil visualização. Imagine-se estar dirigindo um carro na estrada, observando atentamente as faixas brancas no meio da pista: as vemos vir e elas desaparecem por sob o carro. Imagine-se agora que, como exercício de percepção e concentração, tentaremos perceber todas sem nos ater a nenhuma especificamente. É difícil, e em poucos segundos (ou no máximo em poucos minutos) o olhar fixa uma das faixas e nela permanece, como que hipnotizado. Acompanhamos essa faixa até que ela desapareça e erguemos rapidamente o olhar a fim de reiniciar a atividade. Nesse levantar novamente o olhar, deixamos de perceber duas ou três faixas, até que nossa atenção volta a fluir normalmente. Nesse lapso de tempo houve uma *descontinuidade* de percepção. Ou, dito de outra forma, nesse lapso de tempo não estivemos ‘presentes’ nas faixas. Da mesma forma ocorre o fluxo perceptivo na música, e a disciplina da concentração reside em fluir constantemente sem se distrair, mas também sem se concentrar demais, sob o risco de fixar-nos a um determinado som e interrompermos o fluxo. É por isso que o *Zen* aconselha a manter uma atenção ‘difusa’, que sinta e perceba o todo sem se ater especificamente a nada em especial¹⁴.

No âmbito da fenomenologia, Husserl se refere ao fluxo como o *fluxo da consciência*, que se constitui como *unidade* na consciência;

nele se constitui, por exemplo, a unidade de uma duração de som, mas ele próprio constitui-se por sua vez como unidade da consciência da duração do som. (...) O fluxo da consciência constitui sua própria unidade (HUSSERL, 1995, p.105).

É essa unidade que não pode ser rompida. O fluxo musical e o fluxo da consciência estão intimamente, senão indissociavelmente, ligados. Se há um ideal prático a ser alcançado, então é o de que uma música inteira pertença a uma

¹⁴ Ver o exemplo dado por Suzuki no capítulo 3 (página 43).

única unidade de consciência, que se constitua numa única presença. Tarefa difícil, e só quem é músico sabe da gigantesca dificuldade de se manter tal unidade por mais de alguns minutos (pessoas que praticam meditação sabem também dessa dificuldade), quem dirá durante todo um concerto.

No decorrer do estudo de uma peça ocorre um fenômeno muito interessante: no início não temos uma concepção do todo, muito menos uma vivência dele; temos uma percepção extremamente fragmentada, uma infinidade de pequenas unidades que vão aos poucos se juntando em unidades maiores. Quanto mais se toca a peça, mais curta ela parece ser para a percepção de quem toca. Até o momento em que ela não parece mais ter duração, em que ela se torna intemporal, que é quando o músico a possui ‘num único gesto’.

Certa vez, após a apresentação de um grande violinista, conta-se que um de seus alunos lhe disse: “Mestre, o senhor sempre toca bem, mas hoje foi diferente, foi muito especial”, ao que o violinista teria respondido: “Realmente, hoje tive mais tempo”. Quando habitamos a obra, obtemos a calma e a serenidade: não temos mais ansiedade em relação ao que virá: esperamos que venha até nós, e por isso temos tempo. No esperar, nos deixamos entrar na própria abertura, na distância do longínquo, em cuja proximidade encontramos a demora, na qual permanecemos. Pertencemos àquilo pelo que esperamos, por isso não há a angústia pelo desconhecido. Não me agito em busca da nota seguinte: esperando expando-me, e, chegando o seu tempo, nela me transformo. Sereno. O movimento não pára, e não sou mais eu quem o faço: apenas o observo e a ele cedo. Permito, deixo que se faça, deixo-me arrebatado. Não ignoro os resultados, nem estou indiferente em relação a eles. Mas não me apego aos frutos da ação, e por isso posso abandonar-me a ela. Continuo consciente, mas à distância. O que não quer dizer que não vivencio o presente – ao contrário! Já que não preciso ‘fazer’, posso sentir e sentir-me, sem pressa. Como diz Lao-Tzu, “na não-ação nada fica sem ser feito. Só podemos conquistar o reino se ficarmos sempre livres da ação. Os atarefados são incapazes de conquistar o reino”. Para mim, não há

uma tarefa, trata-se antes de um jogo e de um jogar. E fico tão entretido nesse jogo que esqueço de mim: já não há mais um para-mim, apenas *há*. Não sou mais o causador dos atos à minha volta. Aliás, passo a ter a impressão de que nada faço, apenas contemplo (a *vita contemplativa* a que se referem os místicos?). Sim, tenho tempo. Habito-o. Sou-o. Nele permaneço, em contínua mudança, mas sempre numa mesma unidade de presença. Não acompanho o fluxo: sou o fluxo. Nesse ser e permanecer (permanecer na mudança e no movimento), sinto-me eterno, vivencio-me intemporal.

Em 1794 o monge chinês Liu Hua Yang escreveu um importante tratado alquímico, *O livro da consciência e da vida*. No oitavo e último capítulo desse livro, denominado *O infinito vazio*, Yang descreve o que seria o último estágio do desenvolvimento espiritual:

Sem devir, sem porvir,
Sem passado, sem futuro.
Um raio de luz envolve o mundo do espírito:
Esquece-se de si mesmo, pura e simplesmente, poderoso e vazio.
O vazio é iluminado pelo brilho do coração do céu.
A água do mar é um espelho e reflete sobre sua superfície a lua.
As nuvens se desvanecem na imensidão azul.
As montanhas brilham claras.
A consciência se dissipa na contemplação.
O disco da lua, solitário, repousa.
(YANG, citado em WILHELM/JUNG, 1994, p.158)

Dissecar esse belíssimo texto seria injusto para com sua poesia (além do que, já discutimos a maioria dos temas que nele, simbolicamente, aparecem). Se aqui o colocamos, não é no intuito de ter uma visão “mística” do fenômeno. Ao contrário: na ‘iluminação’ não explodem foguetes como nos filmes, nem surge uma orquestra com cem violinos tocando melodias triunfais: recupera-se a simplicidade, as coisas voltam a ser o que elas são. Não nos representamos mais nada, não há sequer um eu ou uma consciência que se represente; por isso contemplamos, silenciosamente e em repouso, esquecidos de nós mesmos.

Nos mitos ocidentais (hoje encontrados em profusão no cinema) sempre há um “clímax” no qual o drama se consuma: o tesouro que é finalmente encontrado, a princesa que se casa e vive feliz para sempre, o assassino que é morto. A história se dirige a um ponto, a um lugar, e lá ocorre a catarse. Na vida real isso pode tornar-se frustrante se não soubermos onde encontrar a ‘vida vivida’. Pode nos ocorrer como a Govinda, o amigo de Siddhartha, que não encontrava a iluminação porque estava à sua procura. Quem é que viu ‘a’ iluminação? Esperando por algo de fantástico, podemos já tê-la vivido várias vezes sem nem sequer ter percebido o fato.

Conta uma lenda chinesa que havia um rapaz cujo sonho era pescar uma determinada baleia, famosa por seu tamanho. Anos a fio o jovem navegou atrás dela, nunca alcançando-a. Até o dia em que não mais a viu, o que o fez pensar que ela havia morrido e que seu sonho não mais se realizaria. Ele não percebera, porém, o fato de que não a estava vendo porque seu barco estava em cima dela.

A expressão não é algo a ser alcançado. Não é ‘algo’, nem pode ‘ser alcançado’ (exemplos de quão facilmente nos tornamos reféns da linguagem que usamos). Também a técnica não é algo a ser conquistado. Não há ‘a’ conquista, não há Tróias nem Waterloos. Enquanto nos representarmos a nós mesmos num lugar a ocupar, estaremos alienados da vida, presos a uma imagem dela. No tempo vivido a câmera não congela para dar um *close* e dizer: este é o momento. No tempo vivido há a passagem, há a abertura – na verdade, nem as *há*: são palavras para nomear o que desconhecemos, mas que, misteriosamente, nos pertence.

A expressão e a técnica ‘conquistadas’ são vistas, comumente, como tarefa do intérprete, conquista que transforma o ato interpretativo num ato “heróico” – aliás, no ocidente é bastante comum o culto da figura do intérprete. Nessa cultura, ele não é ‘um’ intérprete, mas ‘O Intérprete’. Mitologizado como encarnação da

subjetividade absoluta, como dizer-lhe que ele deve desaparecer? Que, mesmo sendo um virtuose, deve deixar de ver-se como o causador da música?

De acordo com um de seus biógrafos, Beethoven teria dito, certo dia, ao violinista Schuppanzigh; “Que me importa vosso miserável violino quando o espírito a mim fala”. Que me importa o instrumento e a técnica quando a expressão a mim se revela? Que desapareçam ambos e se permita o arrebatamento. Que na interpretação desapareça o intérprete e permaneça apenas a ação.

Cézanne dizia que “o pintor *interpreta* um rosto”. Interpretar não seria uma operação do intelecto ou do pensamento, que se separariam da visão para explicá-la e para conceituar um rosto visível. Interpretar um rosto em pintura é “ver o espírito que se lê nos olhares que são apenas conjuntos coloridos”, pois “os outros espíritos só se oferecem a nós encarnados, aderentes a um rosto e a gestos”.

No romance *La peau de chagrin*, Balzac fala numa “toalha branca como uma camada de neve frescamente caída sobre a qual se elevavam simetricamente os talheres coroados de pãezinhos loiros”. Dizia Cézanne:

durante toda a minha juventude quis pintar isto, essa toalha de neve fresca... Sei, agora, que é preciso querer pintar apenas “elevavam-se simetricamente os talheres” e “pãezinhos loiros”. Se eu pintar “coroados”, estarei fodido, entende? Se verdadeiramente equilíbrio e matizo meus talheres e meus pães como na natureza, tenha certeza de que as coroas, a neve e todo o tremor aí estarão (CÉZANNE citado por CHAUI, 2002, p.172).

Cézanne se propõe, assim, a deixar que sua arte, sua expressão, repouse nela mesma, deixando que os talheres se elevem simetricamente e deixando que pãezinhos loiros sejam nada mais que pãezinhos loiros. Isso não conduz a uma ‘objetividade’, apenas oculta, ou melhor, ‘suspende’ (como diz Merleau-Ponty interpretando esta passagem) o mundo cultural, deixando entrever o pré-cultural, o

pré-reflexivo, numa tentativa de ‘contato direto’ com o percebido, indo não à cultura, mas às suas raízes, captando o instituinte como criação.

Sem dúvida, a interpretação funda-se na história de um mundo cultural. Cada obra de arte, não importa qual, retoma uma tradição ao mesmo tempo em que instaura uma: abre o tempo e a história, funda novamente seu campo de trabalho e, a partir das questões que o presente lhe coloca, resgata o passado ao criar o porvir. O artista, ao exprimir-se, emprega os meios disponíveis oferecidos pelo instituído – o mundo da percepção e da cultura – para dar-lhe novas formas. Seria hipocrisia, ingenuidade ou “excesso romântico” acreditar que o artista cria unicamente a partir de uma ‘subjetividade pura e original’, intocada pelo meio de onde surge - “a-histórica”, por assim dizer. O artista e sua obra têm uma história, e não podem simplesmente fugir dela. Mas podem ‘suspendê-la’: reinventando-a, recriando-a. É nesse sentido que

nem sempre o museu e a biblioteca são benfazejos. Por um lado, criam a impressão de que as obras estão acabadas, existindo apenas para serem contempladas, e que a unidade histórica das artes e a do pensamento se fazem por acumulação e reunião de obras; por outro, substituem a história como advento pela hipocrisia da história pomposa, oficial e celebrativa, que é esquecimento e perda da forma nobre da memória. Seria preciso ir ao museu e à biblioteca como ali vão os artistas, os escritores e os pensadores: na alegria e na dor de uma tarefa interminável em que cada começo é promessa de recomeço (CHAUÍ, 2002, p.191).

Ao ver o passado ‘como passado’, como ‘história’ (história no sentido do inatual), perco a possibilidade de atualizá-lo em meu campo de presença. Não somos atemporais: pertencemos à história e ela nos pertence. A visão da história como linha, como sucessão temporal, na qual o que foi não mais volta, é uma visão da história ‘no tempo’. Mas a história, assim como nós, não está somente no tempo, ela é também (e antes de mais nada) *temporal*.

A análise da historicidade da presença [do ser-aí] busca mostrar que esse ente não é “temporal” porque “se encontra na história” mas, ao contrário, que ele só existe e só pode existir historicamente porque, no fundo de seu ser, é temporal (HEIDEGGER, 1998, II, p.181).

Não se trata aqui de “resgatar” um passado, mas de recriá-lo. Alguém poderia dizer que o passado não mais existe – mas ele existe ‘para mim’. Me pertence, eu nele habito. Habito-o no presente, nas minhas possibilidades atuais, em minha *abertura*.

Abertura e interpretação pertencem essencialmente ao acontecer da presença [*Dasein*]. A partir do modo de ser deste ente que existe historicamente, nasce a possibilidade existencial de uma abertura [*Erschliessung*] e de uma apreensão explícita da história (Idem, ibidem, p.181).

A possibilidade de entrada para a história se baseia na possibilidade a partir da qual um presente se compreende como porvir: é nessa compreensão que surge a abertura e a criação. A história não é algo ‘acabado’ para ser contemplado, mas um processo a ser vivido.

Talvez seja essa a principal crítica a ser feita ao ensino da música (provavelmente ao ensino de modo geral) atualmente: ao voltar seu olhar unicamente (ou preferencialmente) ao criado, perde a essência do criar.

Essa crítica não é nova, e já há anos a criatividade vem sendo estimulada das mais variadas formas. *Porém*: na maioria das vezes, essa ‘criatividade’ é confundida com ‘produção’, equiparando-se criação a fabricação. O produto indica algo que, em si mesmo, não se mostra, ocultando o fenômeno que lhe dá origem. O que vemos é a *manifestação* do fenômeno, não o fenômeno.

E não basta deslocar a ênfase do produto ao produtor ou ao produzir (apesar de que isso já seria um grande avanço), pois nesse ‘produzir’ ainda estaria implícita uma relação de causalidade na qual o produtor continuaria sendo definido pelo produto (muitas pedagogias caíram nessa armadilha, que apenas mascara o mesmo mecanismo).

A essência da ação criativa não está no produzir (apesar de que há um produto), mas no *poder* produzir, na potência (em ato), na *liberdade*. Pois o

produzir deve ser entendido como ato da vontade, diferenciado das “decisões tácitas pelas quais articulamos em torno de nós o campo dos possíveis” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.587).

Se posso voluntariamente adotar uma conduta e me improvisar guerreiro ou sedutor, não depende de mim ser guerreiro ou sedutor com facilidade e “naturalidade”, quer dizer, sê-lo verdadeiramente. Mas também não se deve procurar a liberdade no ato voluntário que é, segundo seu próprio sentido, um ato fracassado. Só recorremos ao ato voluntário para ir contra nossa verdadeira decisão, e como que com o propósito de provar nossa impotência. Se verdadeiramente tivéssemos assumido a conduta do guerreiro ou do sedutor, seríamos guerreiro ou sedutor (Idem, ibidem, p.584).

Ser ou não ser, poderíamos também dizer. Ser ‘verdadeiramente’ exige o ‘dizer sim’, o aceitar, o permitir pressuposto no arrebatamento. No arrebatamento torno-me aquilo que sou. Espontaneamente. Se preciso de um ato de vontade para ser algo, é porque não sou esse algo, não estou nesse algo. Não me torno por decisão: permito tornar-me, deixo-me vir a ser na abertura do campo, no porvir. A própria noção de liberdade

exige que nossa decisão se entranhe no porvir. (...) É preciso que cada instante não seja um mundo fechado, é preciso que um instante possa envolver os seguintes, é preciso que, uma vez tomada a decisão e iniciada a ação, eu disponha de um saber adquirido, eu me beneficie de meu élan, eu esteja inclinado a continuar, é preciso que exista uma propensão do espírito. Era Descartes que dizia que a conservação exige um poder tão grande quanto a criação (Idem ibidem, p.586).

Ou seja: um instante inicial, uma *ação* inicial funda um tempo, e desse tempo sou, simultaneamente, fundado. Essa expressão inicial desencadeia uma série de ações que se organizam espontaneamente em mim, e tenho a liberdade de deixar que essas ações continuem (que se ‘conservem’) ou de impedi-las deliberadamente (o que instituiria um novo momento). Essas ações que em mim, de mim e por mim do nada surgem não são ‘voluntárias’, mas tácitas.

Nossas verdadeiras escolhas, portanto, são as escolhas de nosso ser por inteiro e de nossa maneira de ser no mundo. Nascemos no mundo e do mundo, mundo que está constituído, mas nunca completamente, de forma que nunca há

determinismo nem escolha absoluta, nunca sou coisa nem tampouco consciência nua. Minha liberdade vem num encontro do exterior e do interior, de minha vida e do mundo, partes de um todo apenas divisível se representado.

Minha liberdade não é atividade nem passividade em estado puro: é atividade-passividade, é possibilidade, é *potência* (*dynamis*). É interessante observar, em relação a esse termo, que os gregos sempre usaram *dynamis*

para significar a presença de uma força ou de uma potência para mostrar-se ou para poder mostrar-se tal como é. Em outras palavras, a *dynamis* se refere às ações atuais ou potenciais que uma coisa pode realizar apenas por si mesma ou por natureza e não por intervenção técnica: o peixe nada, o pássaro voa, o cavalo trotar, a planta verdeja. (...) A *dynamis* é, afinal, o que explica os movimentos (qualitativos, quantitativos e locais) e as variações do corpo e, em si mesma, pode ser considerada a expressão do princípio vital de cada coisa (CHAUÍ, 2002b, p.149).

No arrebatamento revela-se a *dynamis*: revela-se a potência do que somos, potência que excede a si mesma e nos faz transcender no tempo, criando-o e criando-nos.

Recuperar a essência do fazer musical é esquecer esse fazer: é deixar-aparecer a expressão, deixando-nos repousar no movimento. É descobrir esse movimento na não-ação. É desapegar-se e renunciar aos frutos da ação. É esquecer-se. E assim brincamos, crianças, enquanto um raio de luz envolve o mundo do espírito e o vazio é iluminado pelo brilho do coração do céu. A consciência se dissipa na contemplação e não mais se preocupa com o tempo. Porque agora o vive.

CONCLUSÃO

A crítica que procuramos fazer foi dirigida basicamente a uma mentalidade dominante na educação musical, mentalidade que, mesmo quando muda de aparência, permanece fundamentalmente a mesma. Trata-se da *mentalidade de produção*: nela, o fim do fazer é o produto. E, mesmo quando a educação diz ter como meta o ser humano e não a produção, encontramos freqüentemente, mascarada e oculta, ainda a mesma mentalidade.

A dificuldade de sair desse 'círculo vicioso' deve-se, acreditamos, à submissão da ação expressiva em música a uma técnica compreendida como intervenção volitiva baseada no princípio da causalidade. Essa 'situação' apóia-se num tripé constituído pela interpretação, pelo corpo e pela técnica. A interpretação se coloca como finalidade da ação: há um eu que forma uma imagem acústica (uma representação do som desejado). Essa imagem é passível de realização graças ao corpo e à técnica, que é vista como a eficiência no controle desse corpo. Ainda nessa concepção, o corpo se afigura como massa inerte à mercê da vontade (vontade vista como poder de representação).

Não é nosso ensejo transformar esses três elementos em categorias; simplesmente partimos de uma constatação empírica, observando que praticamente toda intervenção em sala de aula se dirige a um deles: melhora-se a técnica e melhora-se a interpretação *ad infinitum*, enquanto o corpo acompanha essas ações, dócil.

O resultado dessa mentalidade deve ser observado no sentido da experiência qualitativa e da sensibilidade artística, reveladas na expressão musical. Vemos uma profusão de músicos tocando grande quantidade de obras com habilidade e destreza, mas raramente (senão rarissimamente) observamos uma integração plena e harmoniosa entre as partes envolvidas na expressão.

Some-se a isso que cada vez se torna mais delicada a questão da motivação, questão que não abordamos neste trabalho mas que também está interligada (vide capítulo 6: a metáfora da criança, que não encara a atividade como um ‘trabalho’, mas como um jogo; no lugar do ‘tu deves’, é preciso incentivar o ‘tu podes’).

E para isso é preciso que a pessoa, antes de mais nada, perceba: perceba a si própria, perceba o mundo que a rodeia e perceba as relações que se estabelecem. No lugar do corpo-objeto para um pensamento, o corpo-próprio, o corpo vivido, o corpo fenomenal; no lugar do fazer, o deixar acontecer (o arrebatamento); no lugar da ação volitiva, a inação. É preciso que a pessoa se perceba além dos pares de opostos: além da atividade e da passividade, por exemplo, descobrindo-se ativa-passiva em diversos modos. Que perceba não ‘o’ tempo, mas seu tempo, criando-o e deixando que ele se crie na espera do presente. Assim, ela percebe que seu corpo é energia, é potência, é movimento. Não uma máquina, mas um ser vivo. E esse ser vivo precisa descobrir-se, não longe, mas perto, muito perto.

É como atirar uma pedra sobre as águas de um lago: ela somente vai ao fundo quando diminui a velocidade e se deixa nela mesma. Precisamos diminuir a velocidade! As pessoas correm, correm, cada vez têm menos tempo, cada vez estão mais estressadas (a palavra do século). Não se consegue tempo correndo, mas parando. Serenando. E é então, do repouso, que surge o verdadeiro movimento. Pode parecer paradoxal, mas é no paradoxo que está a chave. Temos que diminuir para crescer, temos que ‘morrer’ para nascer.

Pois *haverá um ano em que haverá um mês em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada* (LISPECTOR, 1994, p.14). É lá que encontraremos nosso tempo: no não-tempo. Encontraremos a distância na proximidade máxima.

E encontraremos ao parar de buscar, ao agir deixando de agir, pois “o sábio permanece na ação sem agir, ensina sem nada dizer; ele cria, e ainda assim nada tem; age e não guarda coisa alguma; realizada a obra, não se apega a ela; e, justamente por não se apegar, não é abandonado” (LAO-TZU, 1995, p.38).

Infelizmente, nossa cultura neurótica não se desapega de nada: ela quer, quer insaciavelmente. Sente o vazio e quer preenchê-lo. Não vê que esse vazio é sua maior riqueza.

De qualquer forma, o olhar que aqui lançamos é apenas um olhar, e o fenômeno musical pertence a infinitos olhares. Mais importante que aquilo que olhamos ou como o olhamos foi a ação de olhar, pois foi olhando que nos vivenciamos “olhantes”. Foi sendo o que somos, e não representando o que gostaríamos de ser. E por não querermos ser, fomos, E porque deixamos ser, continuamos, abertos...

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Pensamento, 1983.
- ANZIEU, Didier. **O Eu-pele**. Trad. Rizkallah e Mahfuz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- ARANTES, Paulo Eduardo. **Hegel – a ordem do tempo**. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ed. Ática, 1994.
- BADURA-SKODA, Paul. **Bach Interpretation**. Laaber: Laaber, 1990.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. I. Blickstein. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BERGSON, Henri. **Zeit und Freiheit**. Europäische Verlagsanstalt.
- BIANCHETTI, Lucídio. **Um olhar sobre a diferença. As múltiplas maneiras de olhar e ser olhado e suas decorrências**. *Revista Brasileira de Educação Especial*. Marília, SP: UNESP, v. 1, n. 8, p. 1-8, 2002.
- BUBER, Martin. **Ich und Du**. Heidelberg: Lambert Schneider, 1983.
- _____. **Do diálogo e do dialógico**. Trad. Marta Ekstein. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.
- CAGE, John. **Silence**. Übers. Ernst Jandl. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996.
- _____. **De Segunda a um ano**. Trad. Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CAMPBELL, Joseph. **Die Masken Gottes** (vier Bände: 1. *Mythologie der Urvölker*; 2. *Mythologie des Ostens*; 3. *Mythologie des Westens*; 4. *Schöpferische Mythologie*). Übers. H.-Ulrich Möhring. München: Hugendubel Verlag, 1991.

CASTORIADIS, Cornelius. **Para Si e subjetividade**. In: VEGA e NASCIMENTO (Orgs). *O pensar complexo*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999, p. 35-46.

_____. **As encruzilhadas do labirinto – Vol. 1**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Capítulos sobre *A psicanálise, projeto e elucidação* (p.87- 161), *O dizível e o indizível: homenagem a Merleau-Ponty* (p. 167-195) e *Técnica* (p.293 a 329).

_____. **As encruzilhadas do labirinto – Vol. 3**. Trad. Rosa Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CHARDIN, Pierre Teilhard de. **O fenômeno humano**. Trad. J.L. Archanjo. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O meio divino**. Trad. J.L. Archanjo. São Paulo: Cultrix, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência e pensamento – ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Introdução à História da Filosofia – dos Pré-socráticos a Aristóteles**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Prefácio à Sexta Investigação Lógica de Husserl**. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. **Laços do Desejo**. In: *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COMTE-SPONVILLE, André. **O Ser-Tempo**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Das Flow-Erlebnis**. Übers. Urs Aeschenbacher. Stuttgart: Klett-Cota, 1996.

DAI SHI, Yoka. **O canto do Satori imediato**. Trad. Sonia C. Leão. São Paulo: Pensamento, 1995.

DELORS, Jacques (org). **Educação: um tesouro a descobrir - Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: MEC : UNESCO, 2000.

DUBOIS, Jaques (org). **Retórica geral**. São Paulo: Cultrix/USP, 1974.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Trad. J.M. Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. **Arte e beleza na estética medieval**. Trad. Mário Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____. **Lector in fabula**. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **O tempo da arte**. In: *Sobre os espelhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EINSTEIN, Albert. **A teoria da relatividade especial e geral**. Trad. Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Trad. José Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIAS, Norbert. **Sobre o Tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ESPINOSA, Baruch de. **Obras**. In: Coleção "Os Pensadores". São Paulo: Ed. Abril, 1973.

ÉVORA, Fátima (ed.). **Espaço e Tempo**. Campinas: UNICAMP, 1995.

FELDENKREIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. Trad. Daisy Sousa. São Paulo: Summus, 1977.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Trad. Luis Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

FROMM, Erich. **Haben oder Sein**. Übers. Brigitte Stein. Berlin: DTV, 1976.

FROMM, Erich / SUZUKI, D. **Zen-budismo e psicanálise**. Trad. Octavio Cajado. São Paulo: Cultrix, 1989.

GANDHI, Mahatma. **Bhagavad-Gita segundo Gandhi**. São Paulo: Ícone, 1992.

GHINS, Michel. **A inércia e o espaço-tempo absoluto – de Newton a Einstein**. Campinas: UNICAMP, 1991.

GREUEL, Marcelo da Veiga. **O problema da fundamentação do conhecimento. Uma abordagem fenomenológica**. Florianópolis: UFESC-DLLF-CCE, 1996.

HAAR, Michel. **A obra de arte – ensaio sobre a ontologia das obras**. Trad. Maria Helena Kühner. Difel.

HANSLICK, Edward. **Do belo musical**. Campinas: Unicamp, 1989.

HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993.

_____. **Ser e Tempo I, II**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **Der Begriff de Zeit**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.

_____. **Einführung in die Metaphysik**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1987.

_____. **Gelassenheit**. Tübingen: Neske Verlag, 1992.

_____. **Der Ursprung des Kunstwerkes**. In: *Holzwege*. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1980.

_____. **Carta sobre o humanismo**. Trad. Rubens E. Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.

_____. **Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs**. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1988.

_____. **Ensaaios e Conferências**. Trad. E. Leão e M. Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin/BOSS, Medard. **Seminários de Zollikon**. Trad. G. Arnhold e M. Prado. Petrópolis: Vozes/EDUC/ABD, 2001.

HERÁKLITO. **Fragmentos**. Trad. e comentários de José Cavalcante de Sousa. In: *Os pensadores: Os Pré-socráticos*. São Paulo: Abril, 1978.

HESSE, Hermann. **Siddhartha**. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.

HUANG, Ai Chung-liang. **Expansão e recolhimento – a essência do T'ai Chi**. São Paulo: Summus, 1979.

HUSSERL, Edmund. **Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins**. Haag: Martinus Nijhoff, Husserliana (Band X), 1966.

_____. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Trad. Pedro Alves. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda. 1994.

_____. **Zur Phänomenologie der Intersubjektivität**. Haag: Martinus Nijhoff, Husserliana (Band XIV), 1973.

_____. **Meditações Cartesianas – introdução à Fenomenologia**. Trad. Maria Lopes e Sousa. Porto – Portugal: Rés Editora.

_____. **Investigações Lógicas – Sexta Investigação**. Trad. Zeljko Loparic. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. **Investigaciones Lógicas, I, II**. Trad. Manuel Gaos. Madrid: Alianza ditorial, 1985.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase**. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: E. Objetiva, 1998.

JUNG, Carl Gustav. **Gesammelte Werke** (20 Bände). Em especial os seguintes volumes: 6. *Psychologische Typen*; 7. *Zwei Schriften über Analytische Psychologie*; 8. *Die Dynamik des Unbewussten*; 12. *Psychologie und Alchemie*. Düsseldorf: Walter Verlag, 1995.

_____. **Erinnerungen, Träume, Gedanken**. Düsseldorf: Walter Verlag, 1992.

KANT, Immanuel. **Kritik der reinen Vernunft**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1971.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da aprendizagem pianística**. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KAPLAN, Robert. **O nada que existe – uma história natural do zero**. Trad. Laura Neves. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

KATZ, Helena. **A dança é o pensamento do corpo**. Tese de doutoramento. PUC-SP, 1994.

KLEIN, Étienne. **Die Zeit**. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1998.

KLEIN, Richard/KIEM, Eckhard/ETTE, Wolfram (org). **Musik in der Zeit. Zeit in der Musik**. Vellbrück.

KNOBLOCH, Felicia (Org.). **O inconsciente – várias leituras**. São Paulo: Escuta, 1991.

KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Seminário II**. Buenos Aires: Paidós, 1986.

LACEY, Hugh M. **A linguagem do espaço e do tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LAO-TZU. **Tao-Te King – das Buch vom Sinn und Leben**. Übers. Richard Wilhelm. Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1985.

_____. **Tao-Te King**. Trad. Margit Martincic. São Paulo: Pensamento, 1995.

LEFORT, Claude. *Prefácio e posfácio a MERLEAU-PONTY: O visível e o invisível*. Trad. Gianotti e D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LEVIN, Esteban. **A clínica psicomotora – o corpo na linguagem**. Petrópolis: Vozes, 1999.

LINZBAUER, Johannes. **Die Zeit – Lösung des Problems aus morphologisch-energetischer Sicht**. Frankfurt am Main: Haag + Herchen, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LOPES, Eliane Marta Teixeira (org.). **A Psicanálise escuta a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

LOWEN, Alexander. **Prazer – uma abordagem criativa da vida**. Trad. I. de Carvalho. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

_____. **Narcisismo – negação do verdadeiro self**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O corpo em terapia – a abordagem bioenergética**. Trad. Maria S. M. Netto. São Paulo: Summus, 1977.

MAMMI, Lorenzo. **Deus cantor**. *Em: Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MANACORDA, Mario Alighiero. **História da educação**. São Paulo: Cortez, 1997.

MARCEL, Gabriel. **Être et Avoir**. Paris: Aubier-Montaigne, 1935. In: ZILLES, Urbano. *Gabriel Marcel e o existencialismo*. Porto Alegre: PUCRS/Livraria Editora Acadêmica, 1988.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Trad. Álvaro Cabal. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Signos**. Trad. Maria Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas.** Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papirus, 1990.

_____. **O visível e o invisível.** Trad. Gianotti e D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **A prosa do mundo.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos – Filosofia e Linguagem.** Trad. Constança Cesar. Campinas: Papirus, 1990.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Racionalidade e crise – estudos e História da Filosofia Moderna e Contemporânea.** São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001.

MÜLLER, Marcos José. **Merleau-Ponty – acerca da expressão.** EDIPUCRS, Porto Alegre, 2001.

NASIO, Juan-David. **O olhar em psicanálise.** Trad. Vera Ribeiro. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. (org.). **O silêncio em Psicanálise.** Trad. Martha Silva. Campinas: Papirus, 1989.

NATTIEZ, J-J. (org). **Semiologia da música.** Lisboa: Vega.

NIETZSCHE, Friedrich. **Das Hauptwerk.** München: Herbig, 1990.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado – imagens de tempo em Deleuze.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

PERLS / HEFFERLINE / GOODMAN. **Gestalt-terapia.** Trad. Fernando Ribeiro. São Paulo: Summus, 1997.

PESSOA, Fernando. **Páginas sobre literatura e estética.** Portugal: Publicações Europa-América, 1986.

PIAGET, Jean. **A noção de tempo na criança**. Trad. Rubens Fiúza. Rio de Janeiro: Record, 1989.

RAYNOR, Henry. **História social da música**. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

RICHERME, Cláudio. **A técnica pianística – uma abordagem científica**. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. Constança Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e democracia**. Campinas: Autores Associados, 2000.

SCHOPENHAER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung I, II**. Zürich: Haffmans Verlag, 1988.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.

STEINER, Rudolf. **A filosofia da liberdade**. Trad. Alcides Grandisoli. São Paulo, Ed. Antroposófica, 1983.

SUZUKI, Daisetz. **Introdução ao Zen-Budismo**. Trad. Murillo de Azevedo. São Paulo: Pensamento, 1993.

_____. **A doutrina Zen da não-mente**. Trad. Elza Bebianno. São Paulo: Pensamento, 1993.

SUZUKI, D. / FROMM, Erich. **Zen-budismo e psicanálise**. Trad. Octavio Cajado. São Paulo: Cultrix, 1989.

VILLAÇA, Nízia / GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VON CUBE, Felix. **Gefährliche Sicherheit**. Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 1995.

VON HERMANN, Friedrich-Wilhelm. **Augustinus und die phänomenologische Frage nach der Zeit.** Frankfurt/Main: Klostermann 1992.

WEIL, Pierre. **A neurose do paraíso perdido.** Trad. Áurea Cordeiro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/CEPA, 1987.

WILHELM, Richard / JUNG, C. G. **Geheimnis der goldenen Blüte – Das Buch von Bewusstsein und Leben.** München: Diederichs, 1994.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus.** Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

_____. **Philosophische Grammatik.** Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990.

ZILLES, Urbano. **Gabriel Marcel e o existencialismo.** Porto Alegre: PUCRS / Livraria Editora Acadêmica, 1988.